نوابغ الفكر الغربي

١٥

كولردج

بقلم الدكتور محمد مصطفى بدوي

الطبعة الثانية



دار المعارف

رقم الإيداع	١٩٨٨ / ١٨٦٩	
الترقيم الدولى	٩٧٧-٠٢-٢٣٨٦-٧	ISBN

١ / ٨٧ / ١٣

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج.م.ع.

فهرس

صفحة

مقدمة

يقول جورج سنتسبرى فى مؤلفه الضخم «تاريخ النقد والذوق الأدبى فى أوربا»: إن أعظم النقاد الذين ظهروا حتى عصره ثلاثة: أرسطو ولونجينس وكولردج. وقد يكون سنتسبرى متحيزاً إلى حد ما لكولردج فى قوله هذا، ومع ذلك فهو يمثل الرأى العام الإنجليزى فى هذا الناقد الكبير. حقاً قد يعترض بعض الكتاب الإنجليز على تقييم كولردج لهذا العمل الأدبى أو ذاك، وقد يخالفونه فى هذه النظرية أو تلك، غير أنه قل من يوجد بين الإنجليز من يعارض رأى سنتسبرى معارضة جادة. لقد وصف المؤرخ الناقد آرثر سيمونز مثلا فى بداية هذا القرن كتاب كولردج الشهير «سيرة أدبية» قائلا «إنه أعظم كتاب فى النقد الأدبى باللغة الإنجليزية.» ولقد حدثت أحداث وقامت ثورات فى الذوق الأدبى فى إنجلترا منذ ذلك التاريخ. وثار الناس على المذهب الرومانتيكى فى الأدب وفى النقد، ودعوا إلى العودة إلى ضرب جديد من الكلاسيكية، بل حاول بعضهم على نحو من الأنحاء أن يحقق فى إنتاجه هذه الكلاسيكية، أو ما كان يظن أنه الكلاسيكية. ومع ذلك فقد صمد كولردج الناقد أمام هذه التقلبات والتغيرات فى الذوق والحساسية، وحافظ على مكانته السامية فى عالم النقد، ولا يزال النقاد المحدثون يعتبرونه من أهم النقاد الإنجليز، إن لم يكن أهمهم جميعاً.

ولم يقتصر حماس النقاد ورجال الفكر المحدثين على كولردج الناقد، وإنما أخذوا يهتمون اهتماماً متزايداً بفلسفته، وبالدور الذى قام به فى تطور الفكر الإنجليزى بوجه عام. فاعتبره البعض الذين يؤمنون بالفلسفة المثالية فيلسوفاً مثالياً كبيراً، وزعم البعض الآخر من أتباع الوضعية المنطقية أنه أول من أثار الاهتمام باللغة ودعا إلى تحليلها تحليلا فلسفياً. أما المولعون بالوجودية فقد

وجدوا بدورهم فيه فيلسوفاً وجودياً سابقاً لكيركجارد ، بينما ذهب البعض إلى أنه من رواد علم النفس وأنه اكتشف الكثير من الحقائق عن عالم اللاوعى .

ونحن لا نقر هؤلاء الكتاب على حماسهم لفلسفة كولردج . حقاً لقد لعب كولردج دوراً خطيراً فى تطور الفكر الإنجليزى ، دوراً حاولنا أن نلخصه فى بعض المواضع بهذا الكتاب . إلا أن كولردج فى نظرنا ليس فيلسوفاً بقدر ما هو ناقد ، وهذا هو ما حاولنا أن نبينه فى صفحات هذا الكتاب . إن الشىء الذى يجب أن نهتم به بوجه خاص هو نقده ، لأننا لا شك سنفيد كثيراً من هذا النقد . فالكثير من المبادئ النقدية التى أتى بها كولردج لا يوجد لها مثيل فى تراثنا النقدى العربى ، ونخص بالذكر من هذه المبادئ مبدأ الوحدة العضوية للعمل الفنى الذى قد يعيننا كثيراً فى كتاباتنا النقدية والإبداعية إن نحن فهمناه على النحو السليم . ولما كان نقد كولردج نقداً فلسفياً ، بمعنى أنه يقوم على أسس فلسفية ، لذا كان علينا أن نعرض بإيجاز لفلسفة كولردج على الرغم مما فيها من غموض وصعوبة سيدركهما القارئ بنفسه ، وذلك حتى تتضح لنا بعض الخطوط الرئيسية فى هذه الفلسفة فيزيد فهمنا لنقده وللأسس التى يقوم عليها هذا النقد .

ولعلنا قد وفقنا فى توضيح بعض ما غمض من آراء هذا الكاتب الهام ، وفى عرضها عرضاً قد يفيد منه القارئ العربى .

الإسكندرية ١٩٥٨

محمد مصطفى بدوى

حياته

لم تكن حياة كولردج حافلة بالأحداث المثيرة ، إلا أن ما فيها من أحداث كان له عميق الأثر فى نفسه وفى تطوره الفكرى والروحى .

ولد صمويل تيلور كولردج فى ٢١ أكتوبر ١٧٧٢ فى قرية أترى سنت ميرى بمقاطعة ديفون بانجلترا . وكان أبوه قسيس هذه القرية وناظر مدرستها رجلا على قسط من العلم والاطلاع ، وإن كانت بعض تصرفاته تنم على شىء من السذاجة أحياناً . أما أمه فهى على حد قوله لم يكن لها تأثير كبير فى تكوين شخصيته . وقد ظهرت بشائر موهبته فى طفولته المبكرة : إذ كان عزوفاً عن اللعب ، ميالا إلى الانطواء على نفسه وإلى القراءة لا سيما قراءة قصص ألف ليلة وليلة ، محباً للاستطلاع وللتأمل والتفكير والأحلام . وقد عكف والده على تعليمه بالبيت ، وكان ذلك مصدر غبطة كبيرة له لأن صمويل كان أنجب أبنائه مع أنه كان أصغرهم سناً . ثم مات والده وهو فى التاسعة من عمره . وفى العاشرة أرسل إلى لندن لكى يلتحق بإحدى مدارسها الشهيرة . وهناك نشأت بينه وبين أحد زملائه تشارلز لام (الذى قدر له أن يصبح مثل كولردج من كتاب إنجلترا البارزين) صداقة متينة دامت العمر كله . وقد خلف لنا لام مقالا ينعى فيه موت كولردج ، ويستعيد فيه ذكريات الماضى ، فيصف لنا شخصية هذا الرجل العبقرى وهو لا يزال بعد تلميذاً بهذه المدرسة شاعراً واسع الاطلاع مفكراً يحاول سبر أغوار الدين وأسرار الفلسفة والميتافيزيقا . واستمرت دراسة كولردج فى هذا المعهد بدون انقطاع ، اللهم إلا من فترة وجيزة طرأت له فيها نزوة الاشتغال صبىّ حذّاء ولكن سرعان ما شفاه منها معلمه بالمدرسة . وفى سن التاسعة عشر ، بعد أن أتم دراسته بالمدرسة ، التحق بجامعة كمبردج ليدرس اللاهوت بقصد أن يصبح قسيساً . وفى كمبردج قضى وقتاً صاخباً باللهو والعبث ، إلا أنه أيضاً

درس فيها الرياضة والآداب الكلاسيكية ، وقام بقراءة واسعة هائلة وإن لم تكن بالقراءة المنظمة . وعرف عنه ولعه بالنقاش والجدل مع زملائه فكانت غرفته بالكلية ملتقى أصدقائه المحبين للجدل . وإبان إقامته فى كمبردج ظهر اهتمامه بالسياسة وبالتطورات السياسية فى تلك الفترة العصيبة من تاريخ أوربا — عصر الثورة الفرنسية ، وكان كولردج فى ذلك الوقت ممن يناهضون فكرة إعلان الحرب على فرنسا .

وفجأة فى أواخر عام ١٧٩٣ هجر كولردج الجامعة ورحل إلى لندن وليس لديه من المال ما يكفى لسد رمقه . فاضطرته الفاقة إلى الالتحاق بالجيش تحت اسم مستعار ، واشتغل جندياً ومكث فى الجيش أربعة أشهر لم يفد منها سواء من الناحية البدنية أم من ناحية التدريب والنظام وضبط النفس ، وإنما كان خلالها كسولا مهملا فى واجباته جاهلا بفنون الفروسية . ولا يزال الدافع الذى حدا بكولردج إلى هذه المخاطرة الغريبة سراً من الأسرار . فيقول البعض إنه اضطر إلى مغادرة كمبردج لأنه أصيب بنوبة من نوبات اليأس نتيجة استدانته مبلغاً كبيراً من المال لم يكن فى مقدوره سداده . ويقول البعض الآخر إنه لم يستطع المضى فى دراسته بكمبردج لأنه منى بالفشل فى غرامه الأول . ومهما كان السبب فقد توسط أخوه الأكبر لدى السلطات حتى سمحت له بالخروج من الجيش فى بداية عام ١٧٩٤ .

عاد كولردج إذن إلى كمبردج وإلى الدراسة والتحصيل . ولكنه حدث أن سافر إلى أكسفورد فى يونيو من هذا العام فى زيارة قصيرة لأحد أصدقائه الذين تخرجوا من نفس المدرسة ، فتعرف على روبرت صذى (الذى قدر له أيضاً أن يصبح من كتاب إنجلترا وشعرائها) وكان طالباً بجامعة أكسفورد حينئذ ، فكان لهذه المقابلة بينهما أثر حاسم فى حياة كولردج . لقد نشأت الصداقة بينهما فى التو ، ودعاه صذى لزيارته فى مدينة برستول أثناء العطلة الصيفية وفى بريستول عرفه على أخت خطيبته ، « ساره فريكر » التى قدر لها أن تصبح زوج كولردج

فيما بعد ، وكان صذى يشبه كولردج فى أنه التحق بالجامعة لدراسة اللاهوت لكى يصبح قسيساً ، غير أن قراءته للمؤرخ الإنجليزى الشاك جبون زعزعت عقيدته الدينية . كذلك كان يؤمن بالمبادئ الجمهورية الثورية فى السياسة ، كما كان مغرماً بأعمال روسو وبآلام فرتر لجوته . وأغلب الظن أن صذى هو الذى أوحى إلى كولردج بفكرة البنتيسقراطية Pantisocracy فقد صادف أن قرأ صذى إحدى قصائد الشاعر الإنجليزى كولى التى يحلم فيها باعتزال الحياة الاجتماعية وبالمعيشة وسط الكتب فقط فى كوخ ناء بأمريكا ، فتحمس لهذه القصيدة وتمنى لو أمكنه تحقيق هذا الحلم الجميل . وسواء أكان مصدر هذه الفكرة هو صذى أم كولردج فقد تحمس كلاهما للفكرة حماساً بالغاً ، ولا سيما كولردج الذى أطلق عليها اسمها اليونانى هذا ، وتصور أن تحقيقها أمر هين ، فقد قرأ كتاب « العدالة السياسية » للفيلسوف الإنجليزى وليم جدوين ، فاقتنع بأنه من الممكن أن يصبح الإنسان كاملا . وأخذ الصديقان يدعوان إلى الفكرة ، ويحاولان ضم أصدقائهما إليهما . ويصف أحدهم — توماس بول — تفاصيل المشروع فى خطاب إلى صديق ، فيقول : إنهم كانوا ينوون أن يذهبوا فى جماعة تتألف من اثنى عشر رجلا واثنتى عشرة امرأة، يعرف كل منهم طبع الآخر جيد المعرفة ، ويرحلوا إلى أمريكا حيث يقيمون مجتمعهم المثالى أو مدينتهم الفاضلة . وقرروا أنه يكفى لسد حاجاتهم جميعاً أن يعمل الرجال فى فلاحة الأرض ساعتين أو ثلاث ساعات كل يوم على الأكثر ، وأن يصرفوا وقت فراغهم أى ما تبقى من اليوم بعد هذه الساعات الثلاث فى القراءة والدراسة والجدل وفى تعليم أولادهم . وكان النساء سيقمن بتربية الأطفال وبالأعمال الأخرى التى تتناسب مع تكوينهن . إلا أنهن أيضاً كن سينفقن جل وقتهن فى تنمية عقولهن بالدرس والتحصيل . ويمكننا أن نصف البنتسقراطية بالإجمال بأنها نظام اجتماعى مثالى قائم على فكرة المساواة التامة وإنكار الملكية الفردية وتقديس الحياة الفكرية وحرية الرأى والعقيدة .

ولما كان من المقرر أن ترحل الجماعة فى إبريل من العام القادم لذا خطب كولردج «ساره» بقصد الزواج منها والرحيل معها إلى أمريكا . وفى سبتمبر ١٧٩٤ عاد كولردج إلى كمبردج وهناك ذاع نبأ مشروع البنتيسقراطية فحاول أستاذه أن يثنيه عن عزمه بلا جدوى وغادر كولردج الجامعة بلا عودة . وكانت مشكلته الكبرى هى كيفية جمع المال اللازم لتنفيذ المشروع . فباع بعض قصائده لأحد الناشرين نظير مبلغ زهيد ، وبدأ يلقى المحاضرات العامة فى شتى الموضوعات . ولكن لم يلبث أن أخذ حماسه للمشروع يخبو شيئاً فشيئاً لأسباب عدة ، منها أنه تبين أن صذى بدأ يحيد عن مبادئ البنتيسقراطية الأصلية إذ أعرب عن رغبته فى اصطحاب خادم معه ، وفى ذلك تناقض مع فكرة العدالة والمساواة المطلقة التى تنص عليها المبادىء . كذلك عزم صذى على اصطحاب أمه ، ولم يقبل كولردج فكرة أخذ الأمهات معهم لأنهن لا شك سيفسدن عقول الصغار بخزعبلات الدين ، وسيكون تأثيرهن منافياً لتعاليم الآباء التى ترمى إلى تربية الأطفال تربية عقلية بحتة . ثم أدخلت بعض التعديلات على المشروع ، إذ أقنع أحد أصدقاء صذى كولردج بأنه من الأصوب أن يجربوا هذا المجتمع المثالى فى إنجلترا قبل أن يرحلوا إلى أمريكا . واتفقت الجماعة على شراء مزرعة فى مقاطعة ويلز ، وعلى إدارتها على أسس تعاونية باعتبار أن ذلك خطوة أولى فى سبيل تحقيق البنتيسقراطية . ولكن ما لبث أن دب الخلاف بين كولردج وصذى . فقد علم كولردج أن صديقه ينوى إباحة الملكية الفردية فى مجتمعهم المثالى ، بل إنه قد وعد عمه بالعودة إلى الدراسة بالجامعة نظير معونة مادية يعطيها عمه له . وهكذا تبدد هذا الحلم الجميل ، وانتهت الصداقة بين كولردج وصذى ، تلك الصداقة التى أدت إلى هجرة كولردج لدراسته الجامعية وإلى زواجه من ساره فريكر التى لم يكن يحبها وإنما اضطر إلى الزواج منها بدافع الشرف فحسب . بعد ذلك أخذ كولردج يلقى المحاضرات العديدة فى السياسة مدافعاً عن الحريات الدستورية . كما أنه اشتغل واعظاً دينياً يدعو إلى مبدأ التوحيد فى المسيحية

بدلا من مبدأ الثالوث . وفى عام ١٧٩٦ أصدر مجلة ثقافية سياسية باسم « الحارس » كان يحررها برمتها تقريباً بنفسه ، ولذلك فلم تعمر طويلا ولم يصدر منها سوى عشرة أعداد .

ولعل أهم حدث فى حياة كولردج فى ذلك الوقت هو مقابلته للشاعر الشهير وليم وردزورث ونشأة الصداقة بينهما . لقد كانت صداقة فريدة من نوعها . فقد استأجر وردزورث بيتاً على بعد ثلاثة أميال من القرية التى كان يقيم فيها كولردج ، ولم تمض أيام على انتقال وردزورث وأخته دوروثى إلى بيتهما الجديد حتى كان كولردج يمضى معظم وقته معهما فى هذا البيت . إلا أن عوزه وفاقته نغصا عليه حياته بعض الوقت ، واضطراه إلى مراسلة الصحف أحياناً ، وإلى التفكير فى مشروعات عدة لم تسفر للأسف عن شىء . وعلى العموم لم يتمكن كولردج من المعيشة إلا بمساعدة بعض أصدقائه الذين قرروا فيما بينهم أن يتبرع له كل منهم بمبلغ خمسة جنيهات فى العام . ومع ذلك فقد اضطر فى نهاية الأمر إلى قبول وظيفة واعظ دينى يدعو إلى المذهب التوحيدى . وذهب فعلا إلى إحدى القرى لإلقاء خطبة تحت الاختبار ، إلا أن أحد المعجبين به الأثرياء توماس ودجود انتشله من هذا المصير ، إذ وقف عليه فى يناير ١٧٩٨ بالتعاون مع أخيه ، مبلغ مائة وخمسين جنيهاً فى العام طيلة حياته ، طالما هما فى حالة مادية تسمح لهما بذلك ، واشترطا عليه فقط أن يتفرغ للحياة الأدبية عامة ولكتابة الشعر ودراسة الفلسفة . فقضى كولردج هذا العام فى صحبة وردزورث وشقيقته النابهة ، ينظم الشعر ويتناقش معهما فى شتى المسائل الأدبية . وقد تغيرت آراء كولردج السياسية تغيراً كبيراً أثناء هذا العام ، فلم يعد يناصر الثورة الفرنسية ولو أنه لم يتحول إلى صف الحكومة الإنجليزية ولم يدافع عن سياسة الحرب ضد فرنسا . وفى أثناء هذا العام أيضاً (أى بين ١٧٩٧ و ١٧٩٨) كتب كولردج أجود شعره على الإطلاق مثل قصائد « كوبلاخان » و « الملاح العتيق » و « كريستابل » . وفى عام ١٧٩٨ أصدر كولردج بالتعاون مع وردزورث ديوانهما

المشهور « مقطوعات قصصية غنائية » – ذلك الديوان الذى لعب دوراً خطيراً فى تطور الشعر الإنجليزى ، مع أنه لم يصب نجاحاً فى بادئ الأمر ، وإنما قوبل بالتهكم والسخرية . وكان الغرض المباشر من نشر هذا الديوان جمع ما ما يكفى من المال للذهاب فى رحلة إلى ألمانيا .

رحل كولردج إلى ألمانيا فى سبتمبر ١٧٩٨ ومعه وردزورث وشقيقته . وكان يرمى إلى تعلم اللغة الألمانية ودراسة الأدب الألمانى ، بينما كان قصد وردزورث وشقيقته زيارة معالم ألمانيا . لذلك افترقا عند راتسبورج ، وتوجه كولردج إلى مدينة جوتنجن ، فالتحق بجامعتها وظل فيها عدة أشهر يدرس اللغويات ، ويتردد على محاضرات الأستاذ « بلومنباخ » فى علم الفسيولوجيا . كما أنه بدأ فى ذلك الوقت فى قراءة أعمال الفيلسوف الألمانى كنط ، ولو أنه لم يهتم بدراسة الميتافيزيقا والفلسفة بوجه خاص حينئذ . كذلك أخذ كولردج يجمع المادة اللازمة لوضع كتاب عن الأديب الفيلسوف ليسنج . ثم عاد كولردج إلى إنجلترا فى يوليو ١٧٩٩ مثقلا بالديون ، بعد أن أنفق مالا كثيراً أثناء رحلته ، ولا سيما فى شراء الكتب الفلسفية التى كان يزمع دراستها بعد عودته . وبدلا من أن يستقر إلى تأليف كتابه عن ليسنج حتى يتمكن من سداد ديونه ، كما كان ينوى ، نجده ينصرف كلية إلى دراسة الفلسفة ، ودراسة سبينوزا بوجه خاص . ثم بلغه نبأ كاذب عن مرض صديقه الشاعر وردزورث ، فعقد عزمه على زيارته فى التو فى منطقة البحيرات بشمال إنجلترا فقد اتخذ وردزورث مقامه فيها بعد عودته من ألمانيا . فقضى بعض الوقت مع وردزورث وشقيقته يجولون فى أنحاء هذه المنطقة الجميلة . وفى بيت وردزورث قابل كولردج « ساره هتشنشون » أخت خطيبة وردزورث ، وسرعان ما وقع فى غرامها ، واستمر حبه اليائس لها يعذبه سنين طويلة . ولما كان لزاماً عليه أن يحصل على المال لسداد ديونه انجرف أخيراً فى ميدان الصحافة ، فذهب إلى لندن واشتغل بتحرير المقال الإفتتاحى فى صحيفة A Morning Post فى ديسمبر ١٧٩٩ وكانت صحيفة متحررة تناهض الحكومة الإنجليزية وسياسة

الحرب ، كما كانت تناهض أتباع فرنسا . وكانت مقالاته جميعاً تدور حول السياسة الخارجية . ثم سئم كولردج حياة الصحافة وقرر اعتزالها فى مارس ١٨٠٠ . لقد كان يأمل أن يوفق بين عمل الصحافة بعد الظهر وبين إنتاجه الأدبى فى الصباح ، ولكنه تبين له استحالة هذا التوفيق ، فغادر لندن ، وبدلا من أن يكتب مؤلفه عن ليسنج اتفق مع إحدى دور النشر على ترجمة مسرحيات « فللنشتين » للشاعر الألمانى شيلر . فترجم مسرحيتين منها غير أنه لم يتمكن أبداً من ترجمة المسرحية الثالثة والأخيرة ، ولا من كتابة المقال النقدى عن شيلر الذى وعد الناشر بكتابته . وفى صيف ١٨٠٠ قرر كولردج الانتقال إلى منطقة البحيرات لكى يكون على مقربة من وردزورث .

وبعد انتقال كولردج إلى الشمال عادت العلاقة بينه وبين وردزورث إلى ما كانت عليه حينما كان وردزورث يقطن بالقرب منه ، فكانا يقضيان جل وقتهما معا ، يتناقشان فى شتى الموضوعات ، ويتبادلان الآراء فى الشعر والنقد . وكانا يقطعان مسافات طويلة مشيا على الأقدام ، ويجولان فى أنحاء هذا الإقليم الطبيعى الجميل ، ويتعرضان للبرد والصقيع والمطر . ولم يكن مناخ هذه المنطقة الرطب يلائم صحة كولردج ، لأنه كان يعانى من بعض آلام الروماتزم . لذلك لم ينصرم عام ١٨٠٠ حتى تدهورت صحته ، ومرض بالديسنتاريا ، وتورمت ركبتاه وأصابعه ، ولازمه المرض طوال عام ١٨٠١ تقريباً . وفى أثناء هذا المرض بدأ كولردج يتعاطى الأفيون لتسكين الألم الذى كان يعانيه . لقد قرأ فى إحدى المجلات الطبية عن تأثير هذا المخدر فى المرض الذى كان يشكو منه ، فقرر فى الحال أن يجرب هذا الدواء الجديد ، فكان تأثيره على حد قوله تأثير السحر أو المعجزات . غير أن تأثير هذا المخدر للأسف يتضاءل بالاستعمال فوجد كولردج نفسه يزيد من كمية الجرعة بالتدريج كل يوم حتى أصبح بمضى الوقت مدمناً لا يستطيع أن يستغنى عنه . وكثيراً ما دافع كولردج عن نفسه ضد من كانوا يتهمونه بضعف الخلق ويعيبون عليه عاداته السيئة ، قائلا

إنه لم ينشد الأفيون سعياً وراء الملذات الحسية ، بل تلافياً للألم الحاد الذى كان يؤرقه ويقض مضجعه . ولم يجعل كولردج من تعاطيه للأفيون سراً من الأسرار . وإنما كان يعلم ذلك عنه منذ البداية بعض أصدقائه المقربين إليه .

ولم يكن تعاطى الأفيون الوسيلة الوحيدة التى لجأ إليها كولردج لمقاومة آلام المرض . وإنما عمد إلى الاستبطان والتفكير الفلسفى فى المشكلات العويصة ، فوجد لهذا الضرب من النشاط الفكرى تأثيراً فى نفسه يحكى تأثير المخدر . لقد دفعه ألمه إلى محاولة استكهان طبيعة الألم السيكولوجية ، فيقول : « إننى أحتمل الألم بالشجاعة والصبر اللذين تتميز بهما المرأة . ولقد أصبحت أجابهه وأتأمل وجهه بهدوء وبرباطة جأش — إن جاز هذا التعبير — وأسأله عن كنهه ومصدره . » . ويكتب إلى أصدقائه قائلا إنه تشغله الآن القضايا الميتافيزيقية معظم الوقت ، وإنه لم يعد يقنع بالفلسفة التقليدية القائمة على أساس مذهب لوك ، كما أنه قضى على مذهب ديفيد هارتلى (ذلك الفيلسوف السيكولوجى الذى ذاع صيته فى القرن الثامن عشر فى إنجلترا وكانت له أهمية كبرى فى ذلك الوقت مع أنه قلما يذكر اسمه الآن) ، وتخلص من الحتمية التى يؤدى إليها هذا المذهب . فلم يعد يعتبر قانون تداعى المعانى أساس التفكير الإنسانى كما يؤمن هارتلى . ونجد كولردج فى هذه المرحلة من تطوره يقرأ للمتصوف جيوردانو برونو وتزداد معرفته بأعمال كنط . ووسط هذا الاهتمام المتزايد بالفلسفة وبالتفكير المجرد يدرك كولردج تماماً النزاع القائم فى نفسه بين الرغبة فى التفلسف وبين نداء الشعر ، ويأمل ألا تقتل الفلسفة الشعر فى نفسه . غير أن صحته تستمر فى التدهور وحالته النفسية تزداد سوءاً ، فنجده يهاجم الأوضاع الاجتماعية فى إنجلترا لأن الأديب فيها لا يستطيع أن يحصل على لقمة العيش بدون أن يسىء استعمال مواهبه ويضيعها . وتراه حائراً تخامره فكرة الهجرة إلى أمريكا مرة أخرى ، وتراوده أحياناً فكرة الرحيل إلى جنوب أوربا بغية الدفء والمناخ الذى يلائم صحته .

ولعل أهم ما حدث لكولردج عام ١٨٠١ بالإضافة إلى مرضه هو تيقنه من فشل حياته الزوجية . لقد كتب إلى صديقه يقول : « أما عن ساره فواأسفاه . إن مزاجينا لا يتفقان . . . سأظل آمل أن النهاية ستكون سعيدة ! . . . ولكن إذا استمر عدم الوفاق بيننا وزاد حدة وعنفاً (الشيء الذى سيحدث بلا شك إذا قدر له أن يستمر) فحينئذ يكون انفصالى عنها أفضل لها ولأطفالى من أن تصبح أرملة ويصبح أولادى يتامى . . . . لقد قتلت موضوع الزواج بالتفكير المتأنى الدقيق ، فآمنت إيماناً عميقاً بأن رباط الزواج شيء لا يصح حله . » ولا نستطيع أن نجزم بالأسباب التى أدت بكولردج إلى هذه الكارثة فى حياته الزوجية . أهو غرامه بساره هتشنسون ؟ أم هو مزاج زوجه الصعب وغيرتها من دوروثى وردزورث ،أخت الشاعر التى كانت تفوقها ذكاء وشخصية ؟ لقد كانت مسز كولردج امرأة عادية ، ولا شك أنه خاب ظنها فى كولردج لأنه لم يصب النجاح السريع البارز الذى كانت تتوقعه له لضيق أفقها ولما لها من عقلية دنيوية ونظرة مادية . هذا فضلا عن أنها كانت تعتقد أن مظهر زوجها كان كثيراً ما يدعو إلى الضحك لأنه كان مهملا فى ثيابه . ولم تكن لتستطيع أن تتعاطف معه فى نشاطه الفكرى أو أن تدرك قيمة التفكير الفلسفى العميق الذى كان يستغرق زوجها . ولقد قالت عنها دوروثى وردزورث أن العيب الجوهرى فى شخصيتها هو حاجتها إلى الحساسية الكافية لأن تجلب السعادة إلى رجل مثل كولردج .

تغيب كولردج عن بيته وأسرته عدة أشهر (منذ نوفمبر ١٨٠١ حتى مارس ١٨٠٢) . قضى معظمها فى مدينة لندن وفى التنقل من بلد إلى آخر . وحينما عاد إلى زوجه فى مارس بدأ النزاع والشقاق بينهما من جديد ، وعاوده شقاؤه وضاعت آماله فى حياته الزوجية إلى الأبد . وفى الشهر التالى لعودته كتب كولردج إحدى قصائده الكبرى « نشيد الكآبة » ينعى فيها فقدانه القدرة على التمتع بجمال الطبيعة وسحرها ، وفقدانه روح الخيال الخلاق ، ويقول فيها إن عزاءه الوحيد

الآن أصبح فى التفكير المجرد وسبر أغوار المسائل الميتافيزيقية العويصة . وبعد فترة قصيرة من الهدوء والاستتباب فى حياته الزوجية قرر أن يرافق توماس ودجود (صديقه الثرى الذى وقف عليه مبلغ مائة وخمسين جنيهاً فى العام) فى رحلة دامت بضعة أسابيع كان يكتب فيها إلى زوجه خطابات لا تخلو من العطف والمودة ، ولو أن بعض هذه الخطابات لم تؤد إلى تحسين العلاقة بينهما . لقد كان منهمكاً فيها بتحليل مشاعره ، بحيث إنه ما طرأ بباله أبداً أن يكون لكلامه وقع ثقيل على أذنها أو تأثير عكس ما كان يرمى إليه . فنجده مثلا يقول لها فى أحد خطاباته : « سامحينى يا عزيزتى ساره فالله يعلم أننى أقولها بدون أى رغبة لدى فى جرح مشاعرك وبدون أى إحساس بالغرور عندى . سامحينى إذا قلت لك إنك أدنى منى نوعاً وكما فى الخبرات والحنس وفى المواهب الطبيعية العاطفية والعقلية . ولذلك فمن الحمق أن تتوقعى منى أن أرى الأشياء من خلال عينيك فأطرد أصدقائى من قلبى . ولكنه ليس من الحمق أن يكون لى أنا الحق فى أن أتوقع بل وأطلب منك أن تحاولى أن تشعرى بشىء من المحبة إزاء أولئك الذين هم فى نظرى جديرون بحبى وأن تحاولى أن تحسنى معاملتهم . »

وقضى كولردج معظم عام ١٨٠٣ هائماً على وجهه فى إنجلترا متنقلا من بيته فى الشمال إلى بيت صديقه الثرى ودجود وإلى مدينة لندن . وفى لندن صادف نجاحاً اجتماعياً رائعاً . فقد كانت طلاقته وموهبته الكلامية وحيويته من الأمور التى جعلت الناس تتسارع إلى دعوته إلى حفلاتهم واجتماعاتهم . ويقول عنه أحد الذين عرفوه فى هذه المرحلة من حياته « إن الدعوات تنهمر عليه إلى الذهاب إلى الحفلات — كما تنهمر على المغنى — لكى يطرب المدعوين بموهبته . » وفى ربيع ١٨٠٣ عاد كولردج إلى بيته وزوجه فعاد إليه مرضه وألزمه الفراش خمسة أشهر . ويبدو أنه هجر الشعر أو أن الشعر هجره فى هذه الفترة ، فنجده يكتب إلى أصدقائه قائلا : « لقد فطمت نفسى تماماً من عادة كتابة الشعر . . . بل أصبحت أجد تأليفه عملية شاقة مؤلمة . » وعكف على دراسة الفلسفة ، وكان

غرضه الأسمى كما يقول هو أن يدحض حجج المدرسة التجريبية من هوبز ولوك إلى هيوم، وأن يهدم مدرسة تداعى المعانى من أساسها . وكان أعز أمل لديه أن يدوّن مذهبه الفلسفى فى مجلد ضخم . لقد كان يخشى ألا يتمكن من فعل ذلك وكان محقاً فى مخاوفه لأنه لم يقدر له أن يدونه حتى مماته . وفى هذه الفترة أيضاً نجده يفكر فى القيام بوضع مؤلفات عدة فى الأدب وفى غير الأدب . فيكتب إلى صذى يقترح عليه أن يتعاونا على تأليف تاريخ ثقافى لإنجلترا ، عبارة عن موسوعة فى تاريخ المعرفة بشتى فروعها فى إنجلترا . فلم تغب عن صذى استحالة تنفيذ هذا المشروع ، لا سيما وأنه كان يتحتم على كولردج وفق هذا المشروع أن يضع بمفرده مجلدات عديدة ! وصذى كان أدرى الناس بطبيعة كولردج وعدم قدرته على تنفيذ المشروعات . وغنى عن الذكر أن مشروع كولردج هذا لم يسفر عن شىء .

ولم تتحسن صحة كولردج كما كان يأمل ، فعقد العزم على الرحيل إلى جنوب أوربا . ولم يكن أمامه مجال كبير لاختيار البلد التى يسافر إليها بسبب حروب نابليون فقرر الذهاب إلى جزيرة مالطه ، وكانت لا تزال تابعة لبريطانيا فى ذلك الوقت . ومنذ بداية مرضه حتى الآن لم يتوقف كولردج جدياً عن تعاطى الأفيون، فنجده يطلب من صديق له فى أحد خطاباته أن يحضر معه كمية وافرة من الأفيون لكى يأخذها معه إلى مالطة . وتمكن كولردج من الحصول على قرض من بعض أصدقائه لكى يسد به ديون زوجه ويجهز نفسه للرحلة . ثم حصل على خطابات توصية وتقديم إلى حاكم مالطه ، ورحل إلى الجزيرة فى ربيع عام ١٨٠٤ تاركاً راتبه السنوى لزوجه لكى تنفق منه أثناء غيابه عن وطنه .

واستطاع كولردج بفضل حديثه الشيق ومواهبه العقلية أن يحظى على إعجاب حاكم مالطه ، فمنحه إحدى الوظائف الحكومية بها . غير أن القيام بعمل منظم لم يكن يلائم طبيعة كولردج ، ولذلك لم ينصرم عام ١٨٠٤ إلا وهو متبرم بحياته فى مالطة متحرق شوقاً إلى العودة إلى وطنه مع أنه لم تكن لديه أية فكرة

واضحة عما كان سيصنعه عند عودته . ولا شك أن حياته الزوجية الفاشلة كانت من العوامل التى دفعته إلى هذا المنفى الذى اختاره بمحض إرادته ، إذ يكتب إلى زوجه قائلا : « يا إلهى ! لو لم يكن ذلك الذى يعلمه كلانا جيد العلم هو مصيرنا المحتوم لفضلت بكل سرور أن أبقى فى إنجلترا وأحيا حياة لا تتوفر فيها سوى الضرورات » . ولم يتمكن كولردج من إتمام أى إنتاج أدبى أثناء إقامته بمالطه . ومع ذلك فقد كان يلجأ دائماً إلى تدوين أفكاره وخواطره فى مذكراته التى تشغل مجلدات عديدة ، والتى لم يبدأ نشرها إلا عام ١٩٥٧ بفضل جهود الأستاذة الكندية كاثلين كوبرن . وحينما أعرب كولردج إلى حاكم مالطه عن رغبته فى اعتزال وظيفته أخيراً لم يتمكن الحاكم من إخلاء طرفه إلا بعد أن عاد من يحل محله ، وقد استغرق ذلك مدة طويلة بسبب الحرب . هذا فضلا عن أنه اضطر إلى العودة إلى إنجلترا عن طريق إيطاليا فاستغرقت رحلته وقتاً أطول بكثير مما كان يتوقع ، ومما كان يتوقعه له أصدقاؤه فى إنجلترا ، وذلك بسبب إغلاق الطرق أثناء الحرب . لقد اضطر إلى تجشم الصعاب والمخاطرة بين الحين والآخر ووصل أخيراً إلى إنجلترا فى صيف عام ١٨٠٦ ، أى بعد غيبة عن وطنه دامت عامين ونصف عام ، وحيداً مريضاً مفلساً . ولم يذهب إلى الشمال حيث بيته وزوجه وأولاده ، وإنما مكث فى لندن مع بعض أصدقائه قائلا إنه يبحث عن مورد رزق له يعوض عليه المبلغ الكبير الذى اضطر إلى إنفاقه فى الرحلة ، بينما السبب الحقيقى الذى جعله يؤجل عودته إلى بيته مدة دامت حوالى شهرين هو أنه لم يكن يرغب فى استئناف المعيشة مع زوجه ، فجعل يتأخر ويسوف حتى لم يعد فى مقدوره المزيد من التسويف ، وحتى تبين أصدقاؤه حقيقة دوافعه وانتهى به الأمر بعد الكثير من اللأى والتردد إلى الانفصال عن زوجه فى آخر عام ١٨٠٦ ، ومنذ هذا التاريخ تقريباً حتى وفاته عام ١٨٣٤ عاش كولردج معظم حياته بعيداً عنها ، إما وحيداً وإما ضيفاً على أصدقائه الذين كانوا يشفقون عليه .

وفى يناير عام ١٨٠٨ اضطرته الفاقة والديون المتراكمة إلى طرق سبيل المحاضرات العامة . فبدأ أول سلسلة من المحاضرات العامة له فى الأدب فى مدينة لندن . وكان موضوع السلسلة أصول الشعر ممثلة فى شعر شكسبير وغيره من شعراء الإنجليز مثل سبنسر وميلتون ودريدن وبوب وفى الشعر الإنجليزى المعاصر . وحاول أن يعرض فى هذه المحاضرات آراءه فى الذوق والخيال والعاطفة وفى مصادر المتعة الفنية . ولم تبدأ السلسلة بداية طيبة لمرضه ولتأثير المخدر عليه مما جعله يتخلف عن بعض المحاضرات ، ولكنه مضى يلقيها بشىء من الانتظام حتى يونيو من نفس العام . وللأسف لا نعلم ما قاله كولردج فى هذه السلسة ، فقد كان كعادته يرتجل محاضراته ، ولم تصل إلينا أى مذكرات دونها من استمع إليها . وبعد أن أتم كولردج هذه السلسلة عاد إلى منطقة البحيرات حيث استقر صديقه وردزورث بعد زواجه ومعه أخته دوروثى . وكانت ساره هتشنسون ، أخت زوجه تقيم معهم فى ذلك الوقت . فعاش كولردج مع وردزورث وأسرته معظم الوقت حتى ربيع عام ١٨١٠ . وقام فى هذه الفترة بمحاولة جادة للتحرر من عبودية المخدر فعرض نفسه على أحد الأطباء وأخبره الطبيب أنه سيهلك إذا انقطع نهائياً عن تعاطى المخدر ، ونصحه بخفض كمية ما يتناوله إلى السدس . فعمل بنصيحة الطبيب وظهرت آثار التحسن فى صحته وحالته النفسية بوضوح بعد وقت قصير ، وبدأ أصدقاؤه يتحدثون عن تحسن حاله واستعادوا ثقتهم فى قدرته على الإنتاج مرة أخرى بعد أن كادوا يفقدون الأمل فيه . ونجده يكتب إلى أحد أصدقائه قائلا إنه حتى الآن كان ينثر أفكاره وآراءه فى شتى الموضوعات فى حديثه مع الغير بدون عناية بها أو إحساس بالمسئولية إزاءها وكانت النتيجة أنه كثيراً ما استولى عليها الغير ونشرها دون أن ينسبها إلى صاحبها ، ولقد آن الأوان حقاً أن يدون آراءه وينشرها باسمه . وهكذا فى عام ١٨٠٩ بدأ يصدر صحيفة أسبوعية كان يحررها بمفرده أطلق عليها اسم «الصديق» ، صحيفة ترمى إلى مناقشة مبادئ السياسة والعدالة والأخلاق والذوق . ويقول فى البرنامج الرسمى لهذه الصحيفة :

« إن غاية الصديق بصورة عامة مجملة هى الدفاع عن تلك الحقائق والحقوق التى أساسها العناصر النبيلة الدائمة فى الطبيعة البشرية ضد النزوات والمودات واللذات التى إما تعتمد على أسباب عارضة زائلة وإما يبتغيها الناس لدوافع دنيا .
أما عن الموضوعات الرئيسية التى ستعالجها مقالاتى فهى كما يلى : الأساس الحقيق الوحيد للأخلاق أو الفضيلة مميزين بين الفضيلة أو الخير وبين مجرد المنفعة ، مصدر الدوافع الخلقية ونموها مميزين بينها و بين الدوافع الخارجية أو المباشرة . تعريف طبيعة الذوق (بالنسبة إلى الحكم عامة وإلى العبقرية) وتوضيح هذه الطبيعة بالنماذج والتطبيق ، وتحديد ضرورة اعتماد الذوق على الدوافع والعادات الخلقية . وتحت هذه النقطة سأضمن لب ما قلته فى المحاضرات العامة عن أبرز الشعراء الإنجليز وذلك أثناء توضيحى للمبادئ العامة فى الشعر ، هذا بالإضافة إلى أننى سأنوه بالعلاقة بين الفنون الجميلة (المعمار وفن تنظيم الحدائق والزى والموسيقى والرسم والشعر) وبالمبادئ التى تشترك فيها هذه الفنون . لفت الأنظار إلى موضوعات جديدة فى لغتنا يحق لنا أن نعجب بها . والتعريف بالآداب السويدية والدنمركية والألمانية والإيطالية ، حاضرها وماضيها ، على نحو لا يتحقق فى المؤلفات الفرنسية الشائعة ولم يسبق تقديمه إلى القارئ الإنجليزى (وقد أضيف إلى هذه الآداب الآداب الإسبانية والبرتغالية والفرنسية التى سيكتب لى أحد أصدقائى تعريفاً بها) . شخصيات حقيقية قابلتها فى حياتى ، وقصص وتجارب وليدة حياتى وأسفارى . . . إلخ طالما توضح هذه قوانين أخلاقية عامة ولا علاقة مباشرة لها بالسياسة الحالية أو بشخصيات معينة . التربية بأوسع مدلولاتها ، التربية الفردية والوطنية . منابع السلوى لمن حلت عليهم الكوارث أو ابتلاهم المرض أو الكآبة الفكرية ، وذلك عن طريق حسن استعمال العقل والخيال والحس الخلقى . . . وأقصد بالكآبة الفكرية بوجه خاص الشك أو عدم الإيمان بأن العالم تحكمه قوى خلقية ، والشك فى الأسس والقضايا التى تقوم عليها آمال الإنسان الدينية »

وكان كولردج كعادته غير عملى فى تصرفاته بشأن هذه الصحيفة ، فقرر شراء المطبعة والورق نفسه مما اضطره إلى اقتراض مبلغ كبير من المال . وكانت الصحيفة تطبع فى بلدة غير البلدة التى كان يعيش فيها كولردج ، بلدة تبعد بدورها كثيراً عن البلدة التى كان يتم فيها التوزيع . ولم يكن لديه دائماً الكمية الكافية من الورق ، وغير ذلك من الصعاب العديدة . ومع ذلك فقد تمكن من إصدار أعداد كثيرة من الصحيفة . ثم غادرت ساره هتشنسون بيت وردزورث وكانت بمثابة الوحى الذى يدفعه إلى العمل . ولعل رحيلها كان من الأسباب التى جعلته يبطل إصدار الصحيفة إذ اضطر إلى إيقافها فى مارس ١٨١٠ دون أن يعالج إلا جزءاً ضئيلا من البرنامج الموسوعى الذى وعد به القارئ . وكانت خسارته فى هذا المشروع تربو على المائتى جنيه .

عاد كولردج إلى بيته بعد فشل مشروع « الصايق » ومكث فيه وقتاً قصيراً غادره بعدئذ إلى لندن . وفى لندن استضافه أحد أصدقائه بعض الوقت ولكنهما حدث أن تشاجرا وتهور الصديق فقال لكولردج إن وردزورث كان محقاً حين حذره منه ومن عاداته السيئة وحين شكا له من المضايقات التى سببتها لأسرته إقامته معهم ، وإنه أخطأ حين لم يصغ إلى وردزورث حينئذ . فجاء قول هذا الصديق صدمة أليمة فى نفس كولردج . لقد خاب ظنه فى صديقه وردزورث الذى كان يجله ويقدسه ويعتبره مثال الصديق الكامل خلال الأربعة عشر عاماً الماضية . وانقطعت الصلة بين كولردج ووردزورث شهوراً عدة ، ولم يتمكن أحد من الصلح بينهما إلا بعد مضى عام . غير أن العلاقة بينهما لم تعد إلى ما كانت عليه من قبل . ترك كولردج منزل هذا الصديق الذى تشاجر معه وأقام بمفرده فى أحد الفنادق فترة من الزمن ولكن لم يستمر على هذه الحال طويلا إذ دعاه صديق يدعى مورجان للإقامة معه وأسرته فى بيته فقبل كولردج الدعوة ومكث معه لمدة عام ونصف .

وبدا له فى أول الأمر أن الصحافة هى الميدان الوحيد الذى لا يزال مفتوحاً

أمامه فاشتغل فى صحيفة تسمى Courier وكان يكتب فيها تعليقات قصيرة على الأحداث السياسية الجارية الداخلية والخارجية . غير أنه سرعان ما ضاق ذرعاً بهذه الوظيفة وتركها فى خريف ١٨١١ وقرر أن يعود إلى إلقاء المحاضرات العامة فألقى ثانى سلسلة له فى الفترة ما بين نوفمبر ١٨١١ ويناير ١٨١٢ ، وأصابت هذه السلسلة قدراً من النجاح إذ حضرها شخصيات بارزة فى الحياة الأدبية بلندن مثل الشاعرين صمويل رودجرز وبيرون . وقد وصل إلينا ملخص ما قاله كولردج فى هذه المحاضرات : ذلك لأن أحد أصدقائه قد كلف بعضهم بالذهاب إليها بانتظام بقصد اختزالها حتى لا تضيع تماماً كما ضاعت السلسلة الأولى . وكان موضوع هذه السلسلة الذى أعلن عنه هو شكسبير وملتون والمبادئ العامة للشعر كما تتضح فى شعرهما ، وتطبيق هذه المبادئ بوصفها أسسا للنقد على الأعمال المعروفة للشعراء الإنجليز المحدثين والمعاصرين . ولقد وفق كولردج إلى حد ما فى تغطية هذه المساحة الهائلة اللهم إلا إذا استثنينا نتاج الشعراء المعاصرين لأنه لم يشر إليه فى هذه المحاضرات . ومما هو جدير بالذكر أن أحد المستمعين إليه وكان ألمانيا أتى إليه بعد فراغه من إلقاء المحاضرة عن مسرحية شكسبير « روميو وجولييت » وأراه كتاب « محاضرات فى فن المسرح وفى الأدب » للناقد الألمانى فلهلم شليجل ويتضمن محاضراته التى ألقاها عن الأدب المسرحى فى فينا عام ١٨٠٨ ، وبين له مواضع الشبه الكثيرة التى استرعت انتباهه بين آراء شليجل والآراء التى عبر عنها كولردج فى محاضرته . وقال له إنه لو لم يظهر الكتاب قبل مغادرته ألمانيا مباشرة ولو لم يكن واثقاً من أنه لا يوجد فى إنجلترا كلها غير النسختين اللتين فى حوزته هو لجزم بأن كولردج قرأ هذا الكتاب . فأجابه كولردج قائلا إنه لم يسمع بهذه المحاضرات ولم يقرأ لشليجل غير ترجمته لبعض الشعر الإسبانى . ورد أحد الحاضرين قائلا إنه سبق أن استمع إلى السلسلة الأولى من محاضرات كولردج التى ألقاها فى عام ١٨٠٨ (أى فى نفس العام الذى ألقى شليجل فيه محاضراته فى مدينة فينا) وأنه يذكر أن

كولردج عبر عن نفس الآراء التى قال بها اليوم فيما يتعلق بمسرحية روميو وجولييت. ويجدر بنا أن نتذكر هذه القصة لأنه غالباً ما اتهم المؤرخون كولردج بنقل آراء شليجل دون أن يعترف بدينه عليه .

وتلت هذه السلسلة من المحاضرات سلسلة أخرى استمرت من ١٩ مايو إلى ٥ يونيو عام ١٨١٢ تحدث كولردج فيها عن طبيعة المسرحية ، ، وقارن بين المسرح الكلاسيكى والمسرح الرومانتيكى ، وفصل فى الحديث فى آخر محاضرة فيها عن مسرحية عطيل . وللأسف لم يصل إلينا من هذه السلسلة سوى البرنامج الرسمى الذى نشره كولردج ، والذى يعلن فيه أنه ينوى « إلقاء سلسلة من ست محاضرات عن الأدب المسرحى عند اليونان والفرنسيين والإنجليز والإسبان مع الإشارة بوجه خاص إلى أعمال شكسبير » ويبدو تأثير شليجل واضحاً فى هذا البرنامج . وألقى كولردج بعدها سلسلة أخرى ما بين عامى ١٨١٢ و ١٨١٣ عن الشعر والنقد لم يتبق منها غير برنامجها ، ومن البرنامج نرى أنها كانت تدور حول الفرق بين الكلاسيكية والرومانتيكية بوجه عام وشعر شكسبير وملتون . وفى نوفمبر ١٨١٢ قرر أخو توماس ودجود أن يتوقف عن دفع حصته من الراتب الشهرى لكولردج وذلك لسوء حالته المالية . ومع ذلك فلم يؤثر هذا القرار فى وضع كولردج ، إذ قبلت مسرحيته « التوبة » للتمثيل على أحد المسارح الكبرى بلندن فى يناير ١٨١٣ وصادفت حسن قبول الجمهور مما در عليه بعض الربح .

وفى أكتوبر ١٨١٣ ذهب كولردج إلى مدينة بريستول ليلقى سلسلة أخرى من المحاضرات فيها . وكان موضوع هذه السلسلة أعمال شكسبير بدأها بعرض عام للمميزات العامة لنتاج شكسبير ، وعالج فيها بعض النواحى الخاصة من فنه المسرحى مثل بناء مسرحيتى هاملت وماكبث . وحلل شخصيات هاملت وماكبث وليدى ماكبث . كما تحدث عن مسرحيتى عطيل وقصة من أقاصيص الشتاء . وحلل شخصيتى عطيل وياجو والشخصيات النسائية فى أعمال شكسبير بوجه عام . كذلك نجده يتحدث عن المسرحيات التاريخية

بصفة عامة . ويفصل القول فى مسرحيتى الملك رتشارد الثانى والملك رتشارد الثالث ، وينقد الملهاة عند شكسبير وشخصياته الكوميدية وشخصية فولستاف بالذات . ويختم كولردج هذه السلسلة بمحاضرة عن التعليم ومذاهبه . وتلت هذه السلسلة سلسلة أخرى عن الشاعر ملتون بوجه خاص وعن الذوق الفنى ، كما أنه قام فيها بتحليل قصة دون كيشوت لسيرڤانتيس . وقد أصابه المرض بعد هذه السلسلة الأخيرة الكثرة ما كان يتعاطى من المخدر ، واشتدت عليه وطأة المرض حتى أن البعض كان يخشى عليه من الانتحار . ثم أقنعه أحد أصدقائه بضرورة استشارة الأطباء . هذا فضلا عن أن كولردج بمحض اختياره عين رجلا فى وظيفة رقيب له ينام فى غرفته ويصاحبه أينما ذهب لكى يحول بينه وبين شراء المخدر وتعاطيه . وقد تعذب كولردج فى ذلك الوقت عذاباً قاسياً وأحس بأنه يهوى إلى أعماق الجحيم . ومع ذلك كان يخدع الرقيب أحياناً ، ولم يمتنع تماماً عن تعاطى المخدر ، وإنما اكتفى بخفض مقدار الجرعة التى كان يتناولها كل يوم . وفى عام ١٨١٥ انتقل إلى منزل صديقه مورجان بلندن وهدأت حاله بعض الشىء ، فتمكن من العودة إلى النشاط الأدبى . وطبع قصائده مجمعة فى جزئين . وكان ينوى كتابة مقدمة لديوانه هذا ، إلا أن هذه المقدمة تطورت وتحورت حتى أخذت آخر الأمر شكل كتابه المعروف « سيرة أدبية » كذلك بدأ يكتب مسرحية خفيفة باسم « زابوليا » .

وفى عام ١٨١٦ عرض كولردج نفسه على طبيب ممتاز . فأخبره أن حالته ليست باليائسة ، ولكنه تلزمه الملاحظة الطبية الدقيقة والمعيشة فى جو هادئ ، واقترح عليه أن يعيش مع أحد زملائه ويدعى جلمان وأوصى جلمان به خيراً . فذهب كولردج إلى جلمان فى نفس العام ، وما أن رآه جلمان حتى وقع فى شراك حديثه وبلاغته . وقد ظل كولردج مقيماً فى بيت جلمان يعيش كأنه أحد أفراد أسرته حتى وفاته عام ١٨٣٤ . وقبل أن ينتقل كولردج إلى بيت جلمان نجده يكتب إليه طالباً منه أن يعامله معاملة من يعانى ضرباً من الجنون ، فيقول

له : « إنك لن تسمعنى أقول غير الحق لأن ما تعودت عليه من قبل جعلنى غير قادر على الكذب . غير أنى لن أجرؤ أن أعدك بأنه لن يكون فى مقدورى أن أكذب عليك فيما يتعلق بهذا السم المقيت — اللهم إلا إذا لاحظتنى ملاحظة دقيقة . فحتى الآن لم تمض علىّ ستون ساعة كاملة لم أذق فيها هذا المخدر ، وإن كنت لم أتناول إلا كميات ضئيلة نسبياً فى الأسبوع الماضى . ومع ذلك فإننى أومن إيماناً تاماً بأنه لا داعى للقلق إلا فى الأسبوع الأول فقط . وفى هذا الأسبوع أرجوك ألا تسمح لى ، بل إنه يتحتم عليك ألا تسمح لى بمغادرة بيتك إلا فى صحبتك . هذا هو ما يتحتم فعله سواء باللياقة أو بدونها . كما أنه يجب على مساعدك وخدمك أن يتلقوا أوامر مطلقة منك فيما يخص هذا الموضوع . » وقد أحبه جلمان وأكرمه ، وعامله كأنه من ذويه ، وعنى به عناية فائقة حتى أن هذه المرحلة من حياة كولردج التى قضاها فى صحبته كانت من أطيب فترات حياته وأهدئها . وعلى الرغم مما كان يشكو منه فإن إنتاجه فيها لم يكن بالضئيل .

فى ١٨١٧ ظهرت له « سيرة أدبية » و « أوراق الحكمة » . وليس كتاب « سيرة أدبية » سيرة أو ترجمة بالمعنى المفهوم ، إذ لا نجد فيه عرضاً تاريخياً للأحداث التى صادفت الأديب الشاعر الفيلسوف فى حياته سواء أكانت هذه أحداثاً خارجية أم باطنة ، فلا يوضح كولردج لنا كيفية نشأته وتطوره أو كيفية تطوره الفكرى بشكل منظم أو فى سياق زمنى معين . وإنما نجده يستطرد من موضوع إلى موضوع ، وينتقل من فكرة إلى أخرى انتقالا سريعاً . ونظرة خاطفة إلى عناوين بعض الفصول التى ينقسم إليها المجلدان اللذان يتألف منهما الكتاب كفيلة بأن تعطى القارئ فكرة عن طريقة تنظيمه ، بل عن إحدى الصفات التى تتميز بها عقلية هذا الرجل . فعنوان الفصل الأول هو « الدوافع التى جعلت الكاتب يضع هذا المؤلف — كيفية استقبال مؤلفات الكاتب الأولى — ترويض ذوقه فى المدرسة — أثر الكتاب المعاصرين فى عقول الشباب — مقطوعات الشاعر بولز الغنائية — مقارنة بين الشعراء السابقين لبوب واللاحقين

له . » وعنوان الفصل الثانى «اعتقاد الناس أن العباقرة سريعو الغضب ــ التحقق من صحة هذا الاعتقاد بالنظر إلى الحقائق ــ أسباب هذه التهمة ومناسباتها ــ مدى الظلم فى هذه التهمة » ؛ وموضوع الفصل الثالث ما فعله النقاد إزاء الكاتب، ومبادئ النقد الحديث وأعمال صديقه الشاعر الكاتب صذى . والفصل الرابع عن ديوان « مقطوعات قصصية غنائية » الذى أصدره بالتعاون مع الشاعر وردزورث وعن قصائد وردزورث الأولى وعن الفرق بين ما يسميه « التوهم» و « الخيال » وأهمية هذا الفرق بالنسبة للفنون الجميلة . أما الفصل الخامس فينتقل بنا إلى « قانون تداعى المعانى ــ تتبع تاريخه من أرسطو إلى هارتلى .» ويستمر فى مناقشة هذا الموضوع فى الفصل التالى مبيناً مدى خطأ النواحى التى يختلف فيها هارتلى عن أرسطو . ويظل كولردج مع هارتلى فى الفصل السابع ، وتشغله فكرة الثنائية فى الفلسفة فيناقشها عند ديكارت وسبينوزا وليبنتز فى الفصل الثامن ، ويوضح مدى صدق آراء هؤلاء أو كذبها فى تفسير عملية تداعى المعانى . وينقلنا المؤلف فى الفصل التاسع إلى ميدان التصوف والفلسفة الألمانية من كنط إلى فخته وشيلنج.وحينما نصل إلى الفصل العاشر نجد هذا العنوان «فصل : استطراد قصصى عبارة عن تقديم للفصل الخاص بطبيعة القوى الخيالية أو التشكيلية وكيفية تكوينها ــ عن التزمت واستخدام التعبيرات المتزمتة ــ نصيحة إلى الكتاب الناشئين فيما يتعلق بالنشر ــ حكايات مختلفة فى حياة المؤلف الأدبية وتطور آرائه فى الدين والسياسة . » وعنوان الفصل الحادى عشر «نصيحة حارة لأولئك الذين يودون فى مقتبل العمر أن يصبحوا كتاباً» ، والثانى عشر عنوانه « فصل فى تحذير القارئ فيما يتعلق بقراءة الفصل التالى أو تركه » . بعد هذه المقدمة الطويلة يأتى الفصل الثالث عشر وعنوانه « فى الخيال أو القوة التشكيلية . » والغريب أننا نجد كولردج بدلا من أن يعالج الموضوع معالجة متأنية مفصلة ينهى الفصل سريعاً بخطاب يدعى أنه أتاه من أحد القراء وينصحه فيه بإرجاء مناقشة هذا الموضوع حتى يكتب مؤلفه

الضخم فى الفلسفة والذى خصص له سنين عدة من حياته . وفى الفصل التالى مباشرة يعالج كولردج موضوعات فى النقد الأدبى الصرف فيحاول تعريف الشعر والقصيدة . ومنذ هذا الفصل وحتى نهاية الكتاب فى الفصل الثانى والعشرين يركز كولردج اهتمامه فى ميدان النقد الأدبى النظرى والعملى بوجه خاص ، وينقد آراء وردزورث النقدية وإنتاجه الإنشائى .

هذا هو المنهج الذى يتبعه المؤلف فى كتابه الشهير ، أو الأحرى أن نقول إن هذا هو الأسلوب اللامنهجى الذى كتبه به . فمع أن كولردج كان ممن يهتمون بفكرة المنهج فى التفكير والتعبير (بل إنه كما سنرى كتب عدة مقالات هامة تدرس مشكلة المنهج) إلا أنه كان دائماً يستطرد من موضوع إلى موضوع وليس له مؤلف نثرى واحد فى طول الكتاب وله شكل الكتاب فينقسم قسمة منهجية إلى فصول كل فصل منها ينبع مما سبق ويؤدى إلى ما يلى . ورغم هذه المآخذ فلكتاب « سيرة أدبية » قيمة هامة فى تاريخ النقد الأدبى بإنجلترا . بل إن هذا الكتاب بالذات هو الذى وصفه أكثر من ناقد أو مؤرخ للنقد بأنه أعظم ما كتب فى النقد الأدبى الإنجليزى . وليس فى هذا الحكم أى مبالغة فى الواقع ، فحينما يتفرغ كولردج إلى مهمة النقد الأدبى فى هذا الكتاب (كما هى الحال فى الفصول الأخيرة منه والتى ينقد فيها وردزورث) نجده يعرض لنا آراءه النظرية أو مبادئه فى وضوح لا مزيد عليه . فهو يستقى مبادئه من تجاربه المباشرة بوصفه شاعراً وقارئاً لمختلف الأعمال الأدبية فى ثقافات ولغات متباينة . ثم يطبق هذه المبادئ بدقة على النتاج الشعرى الذى أمامه تطبيق رجل ذى شعور مرهف وحساسية فنية بالغة وليس تطبيقاً آلياً . لهذا جاءت كتاباته فى هذا الصدد آية فى النقد نظريه وعمليه . هذا فضلا عن أنه إبان استطراداته التى لا حصر لها كثيراً ما يدلى بقول عابر عميق الدلالة يضىء نواحى فى المشكلة ما كانت لتراها العين من قبل ، وكثيراً ما يربط بين ظاهرة أدبية معينة وبين حقيقة سيكولوجية أو فلسفية لم ينتبه إليها غيره من النقاد .

وفى نفس العام الذى ظهرت فيه « سيرة أدبية » نشرت له مسرحية « زابوليا » وفى العام التالى ظهر له « مقال فى المنهج » ، وفيه يدرس فكرة المنهج ومعناه وضرورة تحققه حتى فى العمل الأدبى . وظهرت له أيضاً طبعة جديدة للمقالات التى نشرها فى صحيفة « الصديق » مجمعة ومحورة بعض الشىء . هذا بالإضافة إلى قيامه بإلقاء سلسلة جديدة من المحاضرات العامة فى الأدب صادفت نجاحاً كبيراً . وأهم ما تتصف به هذه السلسلة هى تعدد الموضوعات التى تحدث عنها هذا الناقد الكبير وتنوعها فى الأربع عشرة محاضرة التى تتألف منها . فقد بدأها بمحاضرة عن الحياة الفكرية والأدبية والاجتماعية لأوربا فى الفترة ما بين القرنين الثامن والخامس عشر . ثم تحدث فى الثانية عن الشعر القصصى المشترك فى إنجلترا وألمانيا وشمال فرنسا . وبعد ذلك انتقل إلى الشاعرين الإنجليزين تشوسر وسبنسر وعقد مقارنة بينهما وبين الشعراء الإيطاليين مثل بترارك وأريوسطو ثم تكلم بالتفصيل عن أعمال شكسبير وتناول كتاب المسرحية فى عصر الملكة إليزابيث عامة . ثم خصص محاضرة للكاتب الإسبانى سيرفانتيس مؤلف « دون كيشوت » ، وتحدث بعدها عن الفكاهة فى الأدب ، فنقد الكاتب الفرنسى رابليه والكاتبين الإنجليزيين سويفت وستيرن ، وفرق بين المصطلحات النقدية التى تستخدم بدون تمييز فى الحديث عن الأدب الفكاهى . وتحدث بعد ذلك عن دانتى والشاعرين الإنجليزيين ملتون ودان ، وعن ألف ليلة وليلة واستخدام العناصر الخارقة فى الشعر . واختتم السلسلة بمحاضرتين إحداهما عن « اللون والصوت والشكل فى الطبيعة وعلاقتها بالفنون الجميلة كالشعر والموسيقى والرسم والنحت والمعمار ، والعلاقة بين الشعر والفلسفة وبينهما معا والحاسة الخلقية » والأخرى عن النثر الإنجليزى بوجه عام وعن تدهور اللغة الإنجليزية منذ القرن الثامن عشر وعن الأصول التى يجب اتباعها للوصول إلى مستوى لائق فى الكتابة والخطابة والحديث . هذه هى الموضوعات التى قصد كولردج إلى الحديث عنها فى هذه السلسلة من المحاضرات . وهى إن دلت على شىء فإنما تدل على سعة

اطلاع الناقد وثقافته ورحابة أفقه .

وفى نهاية هذا العام بدأ سلسلة أخرى من المحاضرات . ولم يكن موضوعها أدبياً هذه المرة ، وإنما كانت فى تاريخ الفلسفة واستمرت حتى ربيع عام ١٨١٩ إلا أن سوء حظ كولردج لم يفارقه طويلا ، إذ أصيب ناشره بالإفلاس فلم يربح شيئاً من مسرحية « زابوليا » و « أوراق الحكمة » و « مواعظ دنيوية » و « سيرة أدبية » و « الصديق » ، واضطرته الفاقة إلى الاشتغال بالصحافة الأدبية ثانياً بعض الوقت . ومع ذلك فنستطيع أن نقول إن كولردج كان سعيداً فى حياته مع جلمان وأسرته ، وسرعان ما اهتم جلمان بنشاط كولردج فى الفكر والفلسفة فنجده أحياناً يعينه على تدوين ما كان يمليه عليه كولردج من آراء فى الفلسفة. كذلك تمكن كولردج أثناء إقامته معه من تقليل كمية المخدر التى كان يتعاطاها إلى الحد الأدنى الذى تتطلبه حالته الصحية. إذ كان المرض يتردد عليه من وقت إلى آخر.

وانتخب كولردج عضواً فى الجمعية الأدبية الملكية عام ١٨٢٤ ، وكانت العضوية تتطلب إلقاء محاضرة فى العام فى الجمعية ، وكان جزاؤها مائة جنيه . فألقى كولردج محاضرة عن مسرحية « بروميثيوس » للكاتب اليونانى القديم ايسكيلوس ، ولكنه لم يلق محاضرات أخرى فى الأعوام التالية . ومنذ عام ١٨٢٤ ركز كولردج جهوده فى ميدان الفلسفة والدين فظهر له عام ١٨٢٥ كتاب « عون على التأمل » الذى جلب له شهرة ومكانة فى الأوساط الدينية . وقد اعتبر كولردج كتابه هذا جزءاً من مذهب فلسفى شامل كان يصرف كل وقته فى التفكير فيه . وكان يسمى هذا المذهب بعمله الأكبر لأنه تنبأ بأنه سيحدث « ثورة فيما كان الناس يسمونه الفلسفة أو الميتافيزيقا فى إنجلترا وفرنسا منذ سيادة المذهب الآلى » . وغرضه الأسمى من هذا المذهب تبرير الديانة المسيحية القائمة على عقيدة الثالوث المقدس التى تتضمنها فكرة الله ، وتفسير أصل الشر فى الوجود . إلا أن كولردج توفى قبل أن يتم تدوين مذهبه وقبل أن يحقق الحلم الذى كان يحلم به سنين طوالا .

وقد قدر لكولردج ولصديقه الشاعر وردزورث أن يعيدا شطراً من تجارب شبابهما فالتقيا ثانياً عام ١٨٢٨ وذهبا معا فى رحلة إلى بلجيكا وألمانيا وهولندا . وفى مدينة بون قابلهما عدد كبير من أدباء ألمانيا مثل نيبور وشليجل . فقد كان كولردج ووردزورث فى ذلك الوقت من أشهر أدباء إنجلترا ، وأصبح بيت كولردج فى لندن منذ عام ١٨٢٤ ملتقى معظم أدباء العاصمة فى أمسيات الخميس .

وأخذت صحة كولردج تتدهور منذ عام ١٨٣٠ فلزم غرفته بأعلى بيت جلمان طوال الوقت تقريباً ، فكان يتمشى فيها أحياناً معظم اليوم ، وأحياناً أخرى كان يقضى اليوم بأكمله فى الفراش . وفى ١٩ يوليو ١٨٣٤ أصابته نوبة مفاجئة من المرض أدت إلى وفاته فى الخامس والعشرين . وتبين من الفحص الطبي بعد وفاته أن معظم آلامه كان مصدرها تضخم فى قلبه . وقد نعاه صديقه القديم منذ أيام المدرسة تشارلز لام (الذى لم ينقض العام عليه إلا ودو فى قبره أيضاً) فقال : «إن روحه العزيزة العظيمة تتردد علىّ طول الوقت . . . وإننى لم أر شبيهاً له ، بل ربما لن يرى العالم شبيهاً له أبداً . » أما وردزورث فقد كتب هو أيضاً يقول إن كولردج كان أروع شخصية عرفها فى حياته : « لقد كان ذهنه حاضراً معى دائماً على الرغم من أننى لم أره إلا نادراً خلال العشرين عاماً الماضية . »

ويذهب بعض النقاد والمؤرخين إلى تقسيم حياة كولردج إلى ثلاثة مراحل وليست الواحدة منها بالطبع منفصلة تمام الانفصال عن الأخرى . وهى أولا مرحلة الشعر التى تنتهى حوالى عام ١٧٩٨ ، وهى المرحلة التى كان كولردج مهتماً فيها بأمور الشعر أكثر من غيرها ، وفيها أيضاً كتب قصائده التى خلدت اسمه وضمنت له مكانة مرموقة بين كبار الشعراء الإنجليز — قصائد أشهرها قصيدة « الملاح العتيق » و « رؤية كبلاخان » و « كريستابل » . أما المرحلة الوسطى من حياته والتى تنتهى عام ١٨١٨ تقريباً فيمكن تسميتها بمرحلة النقد

الأدبى . وفيها نضب معين الشعر عند كولردج أو كاد ؛ واشتغل بإلقاء المحاضرات العامة فى شتى الموضوعات الأدبية ، وفيها أيضاً ظهر كتابه النقدى الهام « سيرة أدبية » . والمرحلة الثالثة والأخيرة هى مرحلة الفلسفة أو بالأحرى مرحلة الدين ، وتبدأ بالمحاضرات العامة التى ألقاها فى تاريخ الفلسفة . ولم ينشر كولردج فيها سوى كتابه « عون على التأمل » الذى كان يعتبره مجرد جزء ضئيل من النتاج الضخم الذى كان سيتضمن مذهبه الفلسفى برمته . وقد مات كولردج دون أن يدوّن هذا المذهب ؛ وطلب فى الوصية التى تركها من جوزيف هنرى جرين ، وكان أحد أتباعه ومريديه ، أن ينسق نواحى هذا المذهب ويطورها وبالاختصار أن يلم شعث فلسفته الدينية . فقضى جرين حوالى الثلاثين عاماً فى هذه المهمة الشاقة ، وخلف بعد وفاته مخطوطاً يدور حول جزء من هذه الفلسفة . وقد نشر هذا المخطوط فيما بعد فى مجلدين كبيرين تحت عنوان « الفلسفة الروحية : قائمة على أساس تعاليم المرحوم صمويل تيلور كولردج . »

ولا غرابة فى أن نجد أحد أتباع كولردج يكرس حوالى الثلاثين عاماً من عمره فى تطوير أفكار أستاذه . فقد كان لكولردج عميق الأثر فى الغير ، وكان لحديثه وقع يشبه السحر فى أتباعه ومريديه وكل من استمع إليه . بل لقد كان له تأثير كبير فى عصره ولا سيما فى الجيل الجديد . ويجدر بنا أن نختم هذه القصة المختصرة لحياة كولردج — تلك الحياة التى تتضمن الفشل والألم والمرض والضعف العميق كما تتضمن العبقرية وشتى عناصر الخلود — يجدر بنا أن نختمها بكلمات قالها فيه رجل كان يمثل الجيل الجديد فى ذلك الوقت ، رجل هو أيضاً أحد عباقرة الفكر الغربى : جون ستيوارت ميل . وعلى الرغم من أن ميل يمثل اتجاهاً فكرياً يعارض اتجاه كولردج تمام المعارضة إلا أننا نجده يقول عنه هذه الكلمات « إن اسم كولردج هو أحد أسماء الإنجليز القلائل الذين يبدو أن الناس ستذكرهم أكثر مما ستذكر غيرهم فى المستقبل . وسوف ترمز أسماؤهم إلى أمور ستزداد خطراً بمضى الزمان وبظهور ما خفى من العوامل التى تتكون منها عقلية العصر . . .

فلا يوجد من ساهم أكثر منه فى تشكيل آراء كل من يمكن وصفه بأنه ذو آراء بين الشباب فى هذا العصر . ويشبه كولردج بنتام فى أن تأثيره يتعدى بكثير تلك الدائرة من الناس الذين يشاركونه معتقداته الدينية وآراءه الفلسفية. لقد كان هو الموقظ الأكبر لروح الفلسفة فى هذا البلد ، وذلك فى حدود الآراء التقليدية . ويشبه كولردج بنتام أيضاً فى أنه كان شاكاً كبيراً فى كل ما كان يقبله الغير ، وليس الشاك عدواً بالضرورة . لقد أصبحنا نتساءل نتيجة لتأثير بنتام أكثر من غيره عن مدى « صدق » الآراء المتوارثة المقبولة . ونتيجة لتأثير كولردج أصبحنا نتساءل عن « معنى » هذا الرأى أو ذاك . »

وفيما يلى سنتحدث فقط عن كولردج الناقد وكولردج الفيلسوف . أما كولردج الشاعر فهو موضوع يصعب التوفيق بينه وسلسلة عن نوابغ « الفكر » الغربى . هذا فضلا عن أن الحديث عن شعره بالعربية ليس بالأمر الهين (نظراً لاعتماده إلى حد بعيد على عناصر لغوية تصعب ترجمتها) ، ولا هو بالأمر المستحب لأن روائع قصائده لم تنقل إلى العربية حتى الآن . وليس من الحكمة أن نكتب عن نتاج شاعر أجنبى للقارئ العربى دون أن تكون نصوص هذا الشاعر فى متناول يده . لهذا آثرنا أن نرجئ الحديث عن شعر كولردج إلى فرصة أخرى حينما نضع كتاباً خاصاً بكولردج الشاعر نترجم فيه روائع قصائده قبل أن نتناولها بالنقد والتحليل — الشيء الذى يضيق عنه مجال هذا الكتاب .

مذهبه

الناقد

(ا) نبذة فى تطور النقد الأدبى حتى كولردج

لكى نحدد مركز كولردج فى سياق النقد الأدبى بإنجلترا ، وبالتالى لكى يتضح لنا كنه ما طوره فى هذا النقد وما أتى به من جديد ، يلزمنا أن نعرض عرضاً سريعاً لتاريخ النقد الأدبى حتّى عصر كولردج . وطبيعى أن يكون فى هذه العجالة قدر كبير من التبسيط الذى لا مفر منه .

ولم ينشأ النقد الأدبى الناضج فى إنجلترا إلا فى وقت متأخر نسبياً ، ولا غرابة فى ذلك . فالنقد كما نعلم يتطلب الوعى بالذات ، ولا ينشأ هذا الوعى إلا بعد أن ينضج الفكر ، فيفلسف الأشياء ويفلسف نفسه؛ فيتأمل نتاج الروح الإنسانية بما فيه الأدب . كما أنه من الطبيعى أن لا يوجد النقد إلا بعد أن تتوفر له المادة التى يعمل بها ، ألا وهى النتاج الأدبى ذاته .

بدأ النقد الأدبى الإنجليزى الجاد فى عصر الملكة اليزابث فى القرن السادس عشر أو قبل ذلك بقليل . فقد عكف الأدباء فى عصر النهضة على دراسة ما وقعت عليه أيديهم من الأدب الكلاسيكى (اليونانى واللاتينى) ، فكانوا يقرأونه فى نهم ويترجمون منه ما استطاعوا . لذلك خضع النقد الأدبى السائد فى عصر إليزابث لقوانين النقد الكلاسيكى ، أو ما كان الناس فى ذلك الوقت يظنون أنه النقد الكلاسيكى ، وإن كان يحاول فى نفس الوقت أن يوفق بينها وبين تراث القرون الوسطى . وقد أخذت هذه القوانين تسود الفكر النقدى لفترة طويلة من الزمن حتى بعد انصرام العصر الإليزابيثى . كما أنها لأسباب عدة ازدادت قوة واكتسبت معنى جديداً فى أواخر القرن السابع عشر ومعظم القرن الثامن عشر ، تلك المرحلة التى تعرف فى الأدب الإنجليزى بالعصر الأوغسطى (نسبة إلى عصر

أوغسطس فى الأدب اللاتينى) أو بالعصر الكلاسيكى لشيوع معايير النقد الكلاسيكى فيها . وقد استفاد النقاد أيما فائدة من ذلك النقد فى بادئ الأمر ، إلا أن هذه الفائدة أخذت تتضاءل أحياناً ، وأصبح هذا النقد مصدر ضعف للأدباء ، لأنه كان يحد من خيالهم ويضيق من مجال أحكامهم . لقد كان الأولون يستمدون منه النظام الذى يعينهم على التغلب على الفوضى ، لا القيود والأغلال . ولكن بمضى الوقت أخذ النقاد ولاسيما المترمتون منهم يؤمنون بمعيار « الكمال » فى الكتابة ، وكان كمال الكتابة عندهم يعنى مطابقتها لقواعد النقد الكلاسيكى مطابقة تكاد تكون آلية عمياء ، وكان الشاعر الذى يحيد عن هذه القواعد يعتبر مخطئاً آثماً كل الإثم كافراً بقواعد الفن السليم . وهكذا بالغ النقاد فى تحمسهم لهذه القواعد أحياناً ، وبالغ الأدباء فى احترامهم لها ، حتى صار النتاج الأدبى جافاً بارداً لا حياة فيه . وفى خلال القرن الثامن عشر وفى نصفه الثانى بالذات بدأ النقاد يهاجمون مقومات النقد الكلاسيكى الواحد تلو الآخر ، حتى إذا ما جاءت نهاية هذا القرن أصدر الشاعر الإنجليزى المعروف وليم وردزورث بالتعاون مع كولردج ديوانهما « قصائد قصصية غنائية » ، وفى مقدمة الطبعة الثانية لهذا الديوان هاجم وردزورث (متأثراً فى ذلك إلى حد ما بآراء صديقه كولردج) القواعد الصارمة التى كانت تسود عقلية العصر. وهكذا نستطيع أن نقسم تاريخ النقد الأدبى الإنجليزى حتى ظهور كولردج إلى مرحلتين : أولاهما هى المرحلة الإنسانية التى بدأت بعصر النهضة وبلغت قمتها فى عصر الملكة إليزابث . أما المرحلة الثانية فتبدأ من أواخر القرن السابع عشر وتشغل معظم القرن الثامن عشر وهى مرحلة النقد الكلاسيكى . ولن نبالغ حين نقول إن كولردج خير من يمثل المرحلة الثالثة فى النقد الأدبى الإنجليزى وهى مرحلة النقد الرومانتيكى .

١ — وقد كان العنصر الريتوريكى سائداً فى المرحلة الأولى ولا سيما فى بدايتها إذ كانت معرفة النحو والبلاغة (الريتوريكا) من لوازم التربية المدرسية فى القرون

الوسطى ، وكانت هذه المعرفة كثيراً ما تنصب على دقائق اللغة والمحسنات اللفظية بحيث يصبح اهتمام الناقد أحياناً قاصراً على النواحى الشكلية العقيمة . وقد انتقل بعض هذا الاهتمام بالبلاغة إلى كتابات النقاد فى عصر النهضة ، غير أنهم غالباً ما جانبهم عقم التفكير وحرفيته وذلك لسببين : أولهما أنهم اطلعوا على ما كتبه كبار الكتاب الكلاسيكيين القدامى فى الريتوريكا أمثال شيشرون وكرينتليان . والسبب الثانى هو أن قراءة عيون الأدب القديم قد بدأت تصبح متيسرة فى ذلك الوقت ، مما جعلهم يؤمنون بأن المثل الأعلى للكاتب الحديث هو أن يحاكى كبار الكتاب القدامى. وهكذا تفتحت آفاق جديدة لدراسة الريتوريكا فى ذلك العصر واتسع مجالها بحيث شمل دراسة الوسائل التى يترجم بها الفكر برمته إلى ألفاظ . ولم يعد اهتمامها قاصراً على مجرد البراعة اللفظية ، بل أصبحت غاية الريتوريكا ، مثلها فى ذلك مثل الشعر ، تشمل التعليم والإطراب والإقناع جميعاً . والإقناع وليد الأسلوب الجيد الذى لا يتأتى إلا بعد هذه الخطوات الثلاث : اختيار الموضوع Inventio ، ثم وضعه فى أفضل نسق Dispositio ، ثم اختيار أنسب الألفاظ له Elocutio . ومع ذلك فيمكننا أن نقول بصفة عامة إنه طغى الاهتمام بالعنصر الثالث أى عنصر الألفاظ على العنصرين الآخرين فى كتابة النقاد فى هذه المرحلة ، فشغل النقاد بشتى ضروب المجاز والبديع والبيان ، وبتصنيفها تصنيفاً يغلب عليه الطابع الشكلى .

وثمة مسألة أخرى يظهر فيها أثر الريتوريكا فى نقد ذلك العصر ، ألا وهى مبدأ التناسب decorum ، أى مبدأ اختيار الألفاظ المعينة والأسلوب الخاص الذى يناسب الموضوع المعين والاحتفاظ بهذا النوع من الألفاظ والأسلوب فى العمل الفنى بأسره . فمبدأ التناسب هذا هو المبدأ الأساسى للريتوريكا فى الواقع ، ومنه نبعت قسمة الأدب إلى « أنواع » (مثل الملحمة والكوميديا والتراجيديا وما إليها) كل منها يتميز عن الآخر بأسلوبه . فأقيمت الحواجز والفروق بين أسلوب الشعر والنثر ، وبين أسلوب « نوع » شعرى وآخر . ويرجع تقسيم الأسلوب الشعرى إلى أنواع

مختلفة أصلا إلى الريتوريكا الكلاسيكية التى قالت بأن الأسلوب ثلاثة أنواع : أسلوب عادى ، وأسلوب وسط ، وأسلوب سام أو رفيع . وقد أصبح مبدأ التناسب فى القرون الوسطى قانوناً صارماً لا يجوز للكاتب أن يحيد عنه بأى حال . ولما كان هوراس قد تحدث عنه فى كتابه « فن الشعر » ، ونصح الكاتب بأن يجعل كل شخصية من الشخصيات الخرافية التى يخلقها تتحدث بأسلوب يتناسب وطبيعة هذه الشخصية ، فقد ازداد إيمان النقاد بهذا القانون فى عصر النهضة ، ووصلوا به إلى نتيجته المنطقية ، فجعلوا لكل ضرب من ضروب الكتابة أسلوباً خاصاً من حيث اختيار الألفاظ وتركيب العبارات وعرض الحجج واستخدام الشكل والصورة والمجاز . فللشعر أسلوب وللتاريخ أسلوب ، والفلسفة لها أسلوبها الذى يميزها عن الخطابة . وفى الشعر ذاته نجد أن الكوميديا لها أسلوبها الذى يميزها عن أسلوب التراجيديا ، وللشعر الملحمى أسلوب يختلف تمام الاختلاف عن أسلوب الشعر الغنائى وهكذا .

وإذا كان النقد فى عصر النهضة لا يزال يتمسك بجزء من تراث القرون الوسطى فيما يتعلق بالريتوريكا ، إلا أنه يختلف عنه اختلافاً بيناً فى مسائل أخرى أهمها تصوره للشاعر ولوظيفة الشعر . لقد كانت القرون الوسطى تعتبر الشعر إحدى الوسائل التى ترمى إلى خدمة الدين. فالشعر يخدم أغراض الدين عن طريق الرمز ، أى أنه يرمز إلى حقائق الدين ، أو يعبر عنها بأسلوب رمزى غير مباشر . ولهذا قضت القرون الوسطى أو كادت على تصور الشاعر على أنه خالق ، ذلك التصور الذى كان شائعاً فى بعض كتابات النقاد الكلاسيكيين ، والذى لعب دوراً خطيراً فى نظرية كولردج فى الأدب فيما بعد . ولكن حينما تمكن النقاد من قراءة الكلاسيك بدأوا يحررون الشعر والشاعر من سلطان الدين إلى حد بعيد . وأخذ بعضهم يردد قول أفلاطون إن الشاعر رجل ينزل عليه الوحى من السماء ، وإن الآلهة ذاتها هى التى تتحدث إلى البشر عن لسانه . وأضافوا المعايير الجمالية فى حكمهم على الشعراء إلى المعايير الدينية والخلقية ومعايير الفائدة المباشرة .

وأصبح كتاب هوراس « فن الشعر » حجتهم التى يرجعون إليها فى تقييم النواحى الفنية فى الشعر ، ومصدر جل أحكامهم الجمالية . وقد قبلوا موقف هوراس من الشعر وآمنوا بأن غاية الشعر ليست الفائدة أو المنفعة وحدها وإنما المنفعة والطرب معاً ، وتأثر بعضهم مثل « سيدنى » بأقوال أرسطو ، فكانوا يشيرون إليها غالباً فى كتاباتهم ، وإن كانوا أنفسهم لم يقرءوا أرسطو ، وإنما عرفوه عن طريق الشارحين والنقاد الإيطاليين . وعلى الرغم من هذا التأثر بالنقد والأدب الكلاسيكيين فإننا نستطيع أن نقول بصفة عامة إن نقاد عصر النهضة بإنجلترا كانوا على قدر كبير من التحرر ، فلم يقبلوا شيئاً على عواهنه ، ولم يبنوا أحكامهم على أقوال ناقد قديم بالذات .

حقاً إن معظم نقاد هذا العصر صرفوا جزءاً كبيراً من اهتمامهم فى الدفاع عن قضايا كلاسيكية أثبت الزمن أنها قضايا خاسرة ، مثل قضية المسرح الكلاسيكى وقضية الأوزان الكلاسيكية . إذ كانوا يدعون الكتاب الإنجليز إلى تقليد الشكل الكلاسيكى القديم للمسرحية ، وإلى اتباع البحور والأوزان الكلاسيكية القديمة . ومع ذلك فلم يكن مجهود هؤلاء النقاد الرواد قاصراً على الاهتمام بهذين الأمرين . إنهم لم يكن لديهم مذهب موحد واضح يمكن تسميته بالمذهب الكلاسيكى مثلا وإنما تراهم يأخذون من الموقف الكلاسيكى فقط ما يقتنعون بصحته وما يتلاءم وسائر أوجه نشاطهم . وكان المعيار الوحيد الذى كانوا يطبقونه عادة هو معيار الذوق السليم ، فإذا ما دعا الناقد إلى اتباع نمط كلاسيكى قديم فإنه يفعل ذلك لأن هذا النمط فى عرفه يتفق والذوق السليم ، وليس لأنه مجرد نمط خلقه الإغريق أو بالأحرى الرومان القدامى . كذلك يجب ألا نبالغ فى مدى تأثر النقاد الإنجليز فى هذا العصر بالنقاد الإيطاليين . فالحقيقة هى أن النقد الأدبى فى عصر النهضة بإنجلترا لم يبدأ فى القرن السادس عشر نتيجة لتأثير النقد الإيطالى وحده ، وإنما النقد الأدبى فى هذا العصر فى أساسه امتداد وتطوير لجهود ومحاولات قامت فى القرون الوسطى ، وتغيير لهذه الجهود والمحاولات بعد أن وقع الناس تحت تأثير المؤثرات

الكلاسيكية القديمة ــ تلك المؤثرات التى وصل معظمها إليهم عن طريق كتاب القرن الخامس عشر بإيطاليا ، بحيث إننا نجد فى هذا النقد مزيجاً من عناصر القرون الوسطى ومن عصر النهضة بإيطاليا ومن التفكير المستقل الجديد .

ومن الأمور التى اهتم بها النقد فى هذه المرحلة محاولة الوصول إلى مفهومات واضحة عن طبيعة فن الشعر ووظيفته فى المجتمع . لقد كان الشعر فى القرون الوسطى كما نوهنا يعتبر مجرد وسيلة لخدمة الدين ، ومن وجهة النظر النقدية لم يكن يعتبر فى الحقيقة فناً قائماً بذاته بقدر ما كان يعتبر مجرد ريتوريكا موزونة أو صورة أخرى من المنطق أكثر تأثيراً فى النفس ، وما إلى ذلك من الأفكار التى كانت تحط من شأن الشعر . أما فى عصر النهضة فقد ساعدت قراءة الآداب الكلاسيكية القديمة على إدخال مفهوم جديد للشعر يختلف عن هذا المفهوم التقليدى الذى ورث عن القرون الوسطى . وقد أدى ذلك إلى تضارب الآراء وغموض الأفكار فيما يتعلق بماهية الشعر ووظيفة الشاعر ، وساعد على نشر الفوضى النقدية التى كثيراً ما كان يشكو منها الكتاب فى هذا العصر . وزاد من الاضطراب والفوضى هجوم المتزمتين فى الدين على الشعر ، واعتبارهم إياه فناً خطيراً على الدين والأخلاق . بل إن أشهر مؤلف نقدى فى هذه المرحلة وهو « تبرير للشعر » للناقد الشاعر « سير فيليب سيدنى » كان القصد المباشر منه الرد على هجمات هؤلاء المتزمتين فى الدين على المسرح الإنجليزى وبالأخص كاتب يدعى « جوسون » كان قد هاجم الشعر فى كتاب له خصصه لذلك . فمنذ بداية الحركة المسرحية الإليزابيثية شهر المتزمتون حرباً عواناً على المسرح ، وانضم إليهم بعض كتاب العصر أنفسهم . لذا كان من الواجب على النقاد أن يدافعوا عن الشعر ويفسروا سر إيمانهم به وأن يجدوا مبرراً له ووظيفة فى حياة الناس . فلم يكن تبيان قيمة الشعر إذن مسألة أكاديمية صرفة فى ذلك الوقت ، وإنما كانت مشكلة حقيقية خطيرة ، وكان لا بد من إقناع البعض أن الشعر ذو منفعة ولا خطر له على الأخلاق أو الدين . ولا نزال نجد ناقداً مثل « بتنهام » يحاول فى

أواخر القرن السادس عشر أن يبين لقرائه أن الشعر ليس عديم الفائدة .

وقد تقدم النقاد بآراء عدة يحاول كل منهم أن يدافع بها عن الشعر . منها أن الشعر رمزى فى جوهره ، ويخفى وراء مظهره الجذاب حقائق خلقية وفلسفية ، وهذا الرأى مصدره القرون الوسطى وساعد على رسوخه إيمان « بلوتارك » به . وقد قبله كثير من النقاد لأنه يضفى على الشعر وظيفة تعليمية خلقية وبذلك يفحم كل من كان يعترض عليه فى ذلك الوقت . كذلك من الآراء التى تقدم بها النقاد الرأى الذى يقوم على أساس أرسطى ، والذى يقول إن الشعر محاكاة للطبيعة ، وإن لهذه المحاكاة وظيفتها فى حياة الإنسان فهى تولد المتعة واللذة . ومنها أيضاً ما ذهب إليه « سيدنى » من أن الشعر ينشط ملكة الخلق لدى الإنسان ، فيمكن الشاعر من أن يسمو على حدود الحياة الواقعية ، ويقدم للقارئ عن طريق العالم الخيالى الذى يخلقه رؤية جذابة توحى له بالحقيقة المطلقة والمثل العليا . ومنها ما قال به الفيلسوف المعروف « فرانسز بيكون » فقد أنكر « بيكون » أن الشعر رمزى فى جوهره ، وزعم أنه يخلق لنا عالماً خيالياً لا علاقة له بعالم الواقع ، عالماً لا تقطنه الحقيقة المثالية المطلقة كما يدعى « سيدنى » وإنما هو عبارة عن صورة منمقة من الواقع ، الغرض منها إشباع حاجات روح الإنسان ورغباته وأمانيه التى لا يحققها له عالم الواقع .

كذلك شجعت معرفة النقاد بالتراث النقدى الكلاسيكى (ولا سيما كتابات أفلاطون) على التفكير فى مشكلة الإلهام الشعرى . لقد كان النقاد جميعاً يؤمنون بضرورة وجوده فى الشعر الجيد ، ولم يعودوا يقنعون بالفكرة الأفلاطونية القائلة بأن الإلهام عبارة عن ضرب من الجنون تولده ربة الشعر فى نفس الشاعر . فذهب البعض إلى أنه نوع من الشرود أو النشوة تساعد على إيجاده عملية التركيز الحاد التى يقوم بها الشاعر ، بينما ذهب البعض الآخر إلى أن الإلهام الشعرى هبة من الله ذاته .

ومن المسائل التى أدت إلى إثارتها معرفة النقاد بالتراث الكلاسيكى القديم

مسألة العلاقة بين القديم والجديد . فمن المصطلحات النقدية التى تتكون منها حصيلة النقاد فى هذه المرحلة من تطور النقد الأدبى الإنجليزى لفظة « المحاكاة » فكان النقاد غالباً ما يعرفون الشعر بأنه المحاكاة متبعين فى ذلك تعاليم أرسطو سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر . ومعنى المحاكاة هنا بالطبع محاكاة الطبيعة بالمداول الأرسطى لهذه العبارة الذى على الرغم من غموضه لن نتمكن لضيق المجال من مناقشته هنا . إلا أننا أيضاً غالباً ما نجد النقاد يقولون إن الشعر الجيد يجب أن يكون محاكاة ، أى يجب أن يحاكى أو يقلد الشاعر فيه إنتاجاً لشاعر كبير من شعراء الماضى (أى شعراء اليونان والرومان القدامى) . وبهذا المعنى تصبح المحاكاة عوناً على عملية الخلق الأدبى التى يقوم بها الشاعر ، ويصبح النتاج القديم النموذج الذى يجب على الشاعر الحديث أن يحتذيه أو يقتفى أثره . ويعتبر المؤرخون مبدأ المحاكاة هذا (بمعناه الثانى) من أهم المبادئ النقدية فى عصر النهضة إن لم يكن أهمها جميعاً ، ولو أن المبدأ ذاته ليس من اختراع هذا العصر ، وإنما هو جزء من التراث النقدى القديم إذ دعا إليه مثلا الناقد « إيسقراط » Isocrates قبل عصر النهضة بزمن طويل . وخليق بنا أن ندرك أن مبدأ المحاكاة هذا — كما تصوره كبار نقاد عصر النهضة — لم يكن يعنى أن واجب الكاتب أن يقلد الفن القديم تقليداً أعمى أو أن يقتفى أثر الكاتب القديم فى كل شىء من العنصر الشكلى فى عمله إلى التفاصيل اللفظية الدقيقة فيه ، وإنما يعنى أنه يتحتم على الكاتب الحديث أن يدرس الأعمال الفنية القديمة ، ويتأمل الوسائل التى يطرقها أصحابها بقصد التأثير فى نفوس قارئيهم . والغرض من هذه الدراسة الوصول إلى المنهج السليم الذى قد يعين الكاتب فى عملية الخلق الفنى . ومن ذلك يتضح لنا أن معنى مبدأ المحاكاة فى عصر النهضة يختلف اختلافاً بيناً عما فهمه منه بعض النقاد فى المرحلة التالية حين زعموا أن واجب الكاتب الحديث أن يقلد الأعمال الفنية القديمة وذلك بأن يتبع فئة من القواعد والقوانين الصارمة ظنوا أنها أساس تلك الأعمال .

٢ — المرحلة الثانية إذن تختلف عن المرحلة الأولى فى أنها تتميز بشىء

من التزمت النقدى ، ولا سيما فى بدايتها وعند صغار النقاد . ولقد بلغ هذا التزمت فى البداية مبلغاً جعل بعض المؤرخين يصف نقد هذه المرحلة (التى استمرت من النصف الثانى من القرن السابع عشر حتى الثلث الأخير من القرن الثامن عشر) بأنه عبارة عن مجهود متصل بذله النقاد فى سبيل تحرير أنفسهم من قيود الموقف النقدى الذى اتخذ فى بدايتها . ويتلخص هذا الموقف النقدى — وأصله فرنسى — فى الإيمان إيماناً يكاد يكون أعمى بعدة قوانين ظن الناس خطأ أنها تقوم عليها الأعمال الأدبية الكلاسيكية القديمة . فقد اعتقد النقاد فى بداية هذه المرحلة أن واجب الكاتب أن يدرس دراسة واعية نتاج القدامى وأن يبذل جهداً واعياً نحو تطبيق قواعد فنهم .

ولقد حلت المرحلة الثانية نتيجة للتغيير الكبير الذى طرأ على الحياة الفكرية والفنية بل والاجتماعية فى إنجلترا حوالى منتصف القرن السابع عشر . ويرجع هذا التغيير إلى حد ما إلى زيادة النفوذ الفرنسى الذى بدأ بزواج الملك تشارلز الأول بأميرة فرنسية . ثم جاءت الحرب الأهلية وقضت على الملكية فترة من الزمن هرب أثناءها ولى العرش إلى فرنسا وأقام فيها مع حاشيته . وحينما عاد إلى وطنه وتولى عرش بلده جلب معه الذوق الفرنسى إن جاز التعبير ، فسادت طريقة التفكير الفرنسية النقد الأدبى كما سادت الأدب ذاته . ولم يقتصر أثر التفكير الفرنسى على إنجلترا فى الواقع فى ذلك الوقت ، وإنما تعداه إلى الحياة الأوربية عامة ، وذلك لما كان لفرنسا حينئذ من نفوذ سياسى وحضارى . لقد كان نقاد المرحلة السابقة كما رأينا يستقون مبادئهم بدون تمييز أحياناً من شتى المصادر المختلفة من التراث الموروث عن القرون الوسطى ومن التراث الكلاسيكى القديم ومن التفكير الإيطالى فى بداية عصر النهضة وما إلى ذلك . فهم فى الواقع لم يكونوا مذهباً نقدياً محدداً موحداً ، ولم تكن لهم نظرية واحدة أو معايير ثابتة يقيسون حسبها الأعمال الفنية . أما النقاد الذين بدءوا هذه المرحلة الثانية فقد أقاموا أحكامهم على نظرية واعية ومذهب موحد واضح — هذا المذهب هو الذى يسمى عادة

« المذهب النيوكلاسيكى » أو المذهب الكلاسيكى الجديد للتفرقة بينه وبين كلاسيكية اليونان والرومان القدامى ، وهو المذهب الذى أخذه الإنجليز عن الفرنسيين . وليس مصدره فى الحقيقة أقوال أرسطو كما كان يدعى النقاد ذاتهم ، بل شروح النقاد الإيطاليين وتعليقاتهم على أقوال أرسطو فى القرن السادس عشر (أمثال « سكاليجر » و « كستلفترو » و « منتورنو » و « فيدا ») . لقد كان هؤلاء النقاد يؤمنون بأن للأدب معايير أزلية مطلقة ، شأنه فى ذلك شأن غيره من أوجه النشاط الإنسانى ، وبأن أرسطو ، فى حدود فهمهم له ، قد وصل بفكره الثاقب إلى هذه المعايير . ولذلك نجدهم يصفونه قائلين إنه تمكن من معرفة المنهج الذى تتبعه الطبيعة البشرية ذاتها فى خلقها للأدب الرائع . ولقد شجع حماسهم للعلم وتقديرهم لاكتشافاته على هذا الإيمان بالقوانين الثابتة فى ميدان الفن . لقد اكتشف « نيوتن » القوانين التى تحكم عالم الطبيعة ، كما أنه كتب فى أحد مؤلفاته معبراً عن أمله فى أن يتمكن علماء الأخلاق من اكتشاف قوانين مماثلة لقوانين الطبيعة فى ميدان الأخلاق . ولذلك أخذ المفكرون يبحثون عن مثل هذه بقوانين المطلقة ، وذلك ليس فى ميدان الأخلاق فحسب وإنما فى ميدان الفن أيضاً . بل إننا نجد بعضهم مثل « چون دينس » يضفى معنى دينياً على هذه القوانين فيقول إن الفن بقوانينه ونظامه يساعد على خلاص الإنسانية من الفساد االذى حل بها نتيجة للخطيئة الأولى .

والمبادئ التى يقوم عليها المذهب الكلاسيكى الجديد هى بالإجمال ما يلى . أولاً : إن غاية الأدب أو بالأحرى الشعر هى التعليم الخلقى . حقاً إن النقاد النيوكلاسيكيين كثيراً ما استشهدوا بقول الناقد الرومانى هوراس إن الشعر يرمى إلى المنفعة واللذة أو الطرب معاً . إلا أنهم كانوا فى الحقيقة يؤمنون بالرسالة الخلقية للأدب قبل كل شىء . ثانياً : كان هؤلاء النقاد يسلمون بأن الإلهام أو العبقرية من الأمور الضرورية فى الشعر ، ولكنهم لم يحاولوا دراسة هذا الإلهام أو هذه العبقرية ، ولم يقولوا عنها شيئاً يستحق الذكر . وكانوا يؤكدون ويكررون أن

الشاعر لا يستطيع أن يكتب شعراً جيداً بدون معرفة أصول فنه وكانوا يقصرون كتاباتهم النقدية على مناقشة هذه الأصول . وكانوا يعتبرون الفن مجموعة من القواعد على المؤلف أن يخضع لها خضوعاً مطلقاً . وأولى هذه القواعد أن يقلد الفنان إنتاج الماضى ، أى عليه أن يراعى قوانين معينة استنبطها النقاد القدامى ولا سيما أرسطو من إنتاج الماضى . فهذه القوانين تتفق وطبيعة العقل البشرى ، وهى التى يقضى بها الذوق العام . فالعقل البشرى هو الحكم فى أمور الأدب ، وما ينافى هذا العقل لابد من استئصاله . لذلك كان لزاماً على الكاتب أن يتجنب التناقض ، وأن يحافظ على قانون الاحتمال أو مشاكلة الواقع فى بناء القصة وتصوير الشخصية . كذلك على الكاتب أن يحافظ على قانون التناسب فى تصوير شخصياته وفى الأفكار والعواطف التى ينسبها إلى هذه الشخصيات وفى اللغة التى تعبر بها عن ذواتها . وعليه أيضاً أن يعرض ما هو عام ثابت فى الإنسان (أى المعنى المجرد الذى يصدق على الأفراد جميعاً ويسمو عليهم جميعاً) وليس ما هو دقيق محسوس خاص بكائن مفرد . ولن يجد القارئ غرابة فى إيمانهم بمبدأ المعانى العامة هذا حين يعلم أن المذهب النيوكلاسيكى قائم على الاتجاه العقلى الصرف الذى أرسى ديكارت قواعده الفلسفية ، وحين يعلم أن ديكارت الذى نص على وضوح الأفكار وتميزها كان يؤمن بأن الجمال فى الصورة الثابتة المطلقة التى تتعدى الجزئيات .

وتنبع القوانين التى ينبغى تحققها فى الأعمال الأدبية من فكرة « الأنواع » التى ينقسم إليها الأدب ، تلك الفكرة التى ورد ذكرها فى الحديث عن النقد فى عصر النهضة . وليس مصدر القوانين فى هذه الحال الأعمال الأدبية المعينة ، بل أفكار عامة يستنبطها النقاد من المبادئ التى ذكرناها آنفاً . فقد كوّن النقاد صورة مثالية فى أذهانهم عن كل « نوع » ، صورة تختلف فى الموضوع والأسلوب والغاية عن صورة أى « نوع » آخر . وأهم « الأنواع » على الإطلاق هى الملحمة والتراجيديا اللتان كانتا تعتبران أسمى صور النتاج الأدبى . والملحمة

أسمى من التراجيديا . وقد عرفوا الملحمة بأنها شعر قصصي يعرض عن طريق الرمز أحد القوانين الخلقية . لذلك كان على كاتب الملحمة أن يبدأ فينتقى الموعظة أو الحقيقة الخلقية المعينة التي يود أن ينقلها إلى القارئ ، ثم يلبس هذه الحقيقة ثياباً من الرموز التي تشاكل الواقع . وكما أن الملحمة تتألف من قصة وشخصيات وعناصر خارقة ولغة فإن لكل عنصر من هذه العناصر قوانينه التي يجب ألا يحيد عنها . فمثلا لا بد أن يكون الموضوع تاريخياً ، ولا بد أن تبدأ القصة « من الوسط » كما يقولون ، أو بالأحرى كما يقول حجتهم هوراس ، ولا بد أن يكون البطل رجلا كاملا ، ولا بد أن تتدخل عناصر إلهية فى الأحداث البشرية وتغير مجراها.

وبالمثل فى حالة التراجيديا إذ لا بد أن يكون موضوعها من نوع معين يتفق وجلال التراجيديا ، فيستحسن أن يكون موضوعاً تاريخياً ويتعلق بأمور عامة تهم الأمة بأسرها . ولا بد أن تقدم درساً أخلاقياً واضحاً ولذلك يجب أن يعاقب المذنبون فيها ويكافأ الصالحون ، وهذا هو ما سماه النقاد بقانون « العدالة الشعرية » ويجب أن يراعى كاتبها قانون الاحتمال أو مشاكلة الواقع ، وقانون التناسب ، والوحدات الثلاث (التي نسبتها إلى أرسطو من أغرب الأخطاء التي وردت فى تاريخ النقد الأدبى الحديث) أى وحدة الزمان والمكان والفعل . أما اللغة فيجب أن تتناسب فى سموها وجلالها وجلال الموضوع ، وينتج من القوانين السابقة أن البطل التراجيدى يتحتم عليه أن يكون رجلا ذا شأو فى الدولة ، ولا يصح أن يكون فى التراجيديا شخصيات من مركز اجتماعى منحط . كما أن بناء التراجيديا يجب أن يتبع نسقاً معيناً ويجب أن تتألف التراجيديا من خمسة فصول ، ولا يجوز أن يظهر الكاتب جريمة قتل ترتكب على المسرح وما إلى ذلك من القوانين التى كان النقاد يعتبرونها أزلية غير قابلة للتحريف .

هذه هى القوانين العامة التى كان النقاد يحكمون بها على العمل الفنى المعين. ويخطئ من يظن أن جميع النقاد آمنوا بها ، أو طبقوها تطبيقاً أعمى ، بل إننا نجد حتى فى فرنسا (وهى البلد الذى تحدد فيه هذا المذهب وتبلور ووضع فى

صيغته النهائية) نقاداً لم يتبعوا هذا المذهب فى هذا القانون أو ذاك ، مثل « كورنى» أحياناً و « سان افرموند » . لهذا من الطبيعى أن نتوقع بعض المعارضة فى إنجلترا لهذا التقنين الصارم للأدب. ولن نعجب حين نجد « دريدن » وهو أكبر نقاد القرن السابع عشر (ويسميه البعض أبا النقد الأدبى الإنجليزى) يتحمس أحياناً لبعض تراجيديات شكسبير على الرغم من أنها لا تتحقق فيها القوانين التى سنها النيوكلاسيكيون للتراجيديا ، وينتقد صرامة هذه القوانين كما ينتقد الأدب الفرنسى الذى يراعيها أحياناً أخرى . ولعل رحابة أفق « دريدن » هى التى جعلت منه أكبر ناقد فى هذا القرن ، ويسميه بعض مؤرخى النقد أبا النقد الأدبى الإنجليزى لأسباب عدة ، منها أن أسلوب النقاد السابقين له كان أشبه ما يكون بأسلوب المعلم الذى يلقى درساً على تلاميذه ، بينما يتحدث دريدن إلى قرائه حديث الند للند ، وكانت لهجته أكثر تمديناً وصقلا من لهجتهم . هذا بالإضافة إلى أنه كانت لديه معظم مقومات الناقد الكبير ، ففضلا عن ملكته النقدية تراه غالباً ما يستخدم المقارنة والتحليل كما يستخدم المنهج التاريخى إلى حد ما . ولقد عاش دريدن فى أواخر القرن السابع عشر أى بعد ظهور الإنتاج الإبداعى الرائع فى عصر شكسبير فكانت فى متناول يده نماذج أدبية رائعة أمكنه أن يتأملها ويقارنها بغيرها من نتاج العصور الأخرى والأمم المختلفة ، كذلك كان وراءه تراث نقدى إنجليزى غير ضئيل .

إلا أن الجيل الذى أتى بعد دريدن كانت تعوزه رحابة أفقه وملكته النقدية ، وكان متزمتاً فى أحكامه وفى إيمانه بقوانين النقد النيوكلاسيكى . ولعل خير من يمثل هذا الجيل الناقد «توماس ريمر » الذى ذهبت أحكامه المتزمتة على تراجيديات شكسبير مثلا فى الأحكام النقدية المبتسرة . وخلف ريمر جيلان أو ثلاثة من النقاد حاولوا التحرر من عبودية القوانين النيوكلاسيكية المتطرفة ، ولن نخص بالذكر منهم سوى الدكتور « صمويل جونسون » الذى كان أعظمهم جميعاً . وعلى الرغم من أن جونسون كان يكتب فى النصف الثانى من القرن الثامن

عشر ، أى فى أواخر المرحلة الثانية من تاريخ النقد الإنجليزى ، إلا أنه يمثل النيوكلاسيكية المعتدلة فى إنجلترا أصدق تمثيل ، بل إنك تراه يكتب عن بعض افتراضاتها ومبادئها بأسلوب أوضح من أسلوب سابقيه . حقاً إنك تجده يهاجم بعض قوانين النيوكلاسيكية مثل الوحدات الثلاث فى المسرحية ، ويدافع عن المزج بين العناصر التراجيدية والكوميدية ، مما قد يجعل البعض يظن أنه من رواد الحركة الرومانتيكية والتحرر المطلق من القيود . ولكنه فى الحقيقة يمثل الروح النيوكلاسيكية الإنجليزية أصدق تمثيل. فتجده مثلا يؤمن بمعيار المعانى العامة ، فيقول « إن المعانى الكبرى دائماً معان عامة ، وتتحقق فى مواقف لا شذوذ فيها ، وفى أوصاف لا تسف إلى مستوى التفاصيل الدقيقة » ؛ ويقول أيضاً « إن وظيفة الشاعر أن يختبر الجنس لا الفرد ، وأن يلاحظ الصفات العامة والمظهر الكبير ، وليس واجبه أن يحصى الخطوط المرسومة على كل زهرة ، أو أن يصف لنا الفروقات الدقيقة فى لون الغابة الخضراء » . ويصحب الإيمان بالمعانى العامة ثقة تكاد تكون مطلقة بسلطان العقل وتغليبه على العاطفة فى رؤية الوجود وتقييم الأشياء ، ونظرة فى الأدب تعتبره وسيلة للتعبير عن الحقيقة فحسب . وليست العلاقة بين هذين الأمرين وليدة الصدفة فى الواقع ، فالنظرة العقلية هى التى تؤكد أهمية الفكر المجرد (وبالتالى الوضوح والجلاء فى الأسلوب) والفكرة المجردة هى الفكرة العامة التى تسمو على كل ما هو جزئى خاص . ولقد كان النقاد والمفكرون وعلماء اللغة فى هذه المرحلة يقيسون سمو اللغة بقدرتها على التعبير عن الفكر المجرد ويعتبرون اللغة القادرة على هذا التعبير دليلا على تقدم الفكر فيها وسموه . أما اللغة القريبة من المحسوسات والجزئيات والتى تغلب عليها الصور والمجاز فكانوا يعتبرونها دليلا على تفكير بدائى منحط . وكما أن جونسون يؤكد أهمية تحكم العقل فى العاطفة فهو أيضاً يؤكد الوظيفة الخلقية للأدب ، ويقول إن واجب الشاعر ألا يصور لنا مظهراً خاصا من مظاهر الحياة فى فترة معينة من التاريخ ، بل يصور العالم الخلقى الذى يظل ثابتاً كما هو طوال تاريخ الإنسانية الطويل ،

وأن يعبر عن الحقيقة الخلقية أو الدرس الخلقى الذى يود أن ينقله إلى القارئ بأسلوب واضح مباشر بحيث يدركه الجميع .

ولما كانت غاية الأدب أن ينقل إلينا حقائق عامة ، ولما كانت الحقائق العامة بطبيعتها معروفة لدى الجميع ، أصبحت مهمة الشاعر تنحصر فى الصورة التى يعرض فيها هذه الحقائق أو الصيغة التى يصوغها فيها . وبعبارة أخرى أصبح الناقد يفرق بين الشكل والمضمون وأضحت الاعتبارات الشكلية هى التى تحظى باهتمام الشاعر ، تلك الاعتبارات الشكلية التى هى وليدة الصنعة ومعرفة أصول الفن والتفكير الواعى الصرف ، وغالباً ما نجد جونسون يهتم بمشكلة « التناسب » سواء فى الشخصية أو فى التعبير . كذلك لما كانت الحقيقة وحدها هى ميدان الأدب فإن قيمة الخيال تضاءلت حتى كادت أن تنعدم فى نظر جونسون ، وهو فى ذلك أيضاً يمثل لنا المذهب النيوكلاسيكى أصدق تمثيل . لقد نادى « هوبز » بأن العقل وحده هو جوهر الشعر ، وسبق أن هاجم ديكارت الخيال ، كما أن دريدن وصفه بأنه تلك الملكة الفوضوية التى لا تراعى قانوناً والتى هى أم الجنون والأحلام والأوهام والحمى ، وقال إن الخيال لابد أن يخضع لسلطان العقل . وهكذا نجد أن هؤلاء النقاد جميعاً لم يثقوا فى الخيال ، وإنما كانو ينزعجون له ، وأغلب الظن أنهم كانو يخشونه لاعتبارات خلقية . إذ كانوا يعتبرون الخيال فى ذاته قوة عاصية لا ضابط لها ، وعن طريقها يطلق سراح القوى الخفية المظلمة الحبيسة فى قرار النفس الإنسانية ، ويبعث فى نفس الإنسان العاقل كل ما ينافى العقل .

ومع أن جونسون الذى يمثل الآراء النيوكلاسيكية تمثيلا صادقاً عاش حتى السنوات الأخيرة من القرن الثامن عشر ، فإن العوامل التى أدت فى النهاية إلى تقويض صرح المذهب النيوكلاسيكى قد بدأت تظهر فى الواقع منذ بداية ذلك القرن . ومن هذه العوامل أن إدراك بعض النقاد لأهمية العنصر العاطفى فى الشعر أخذ يتزايد ببطء يوماً عن يوم ، لا سيما وأن أرسطو قد قال فى كتابه عن الشعر إن غاية التراجيديا إثارة العاطفة ، مما جعل النقاد والشارحين يهتمون بهذه العاطفة

ويحاولون تحديدها وإدراك العلاقة بين الخوف والشفقة وما إلى ذلك . كذلك بدأ النقاد يهتمون بدراسة الناقد اليونانى القديم « لونجينس » فى أسرار الأدب الجليل ، وبدأوا أيضاً يفرقون بين ما يسمونه « الجلال » و « الجمال » فى الفن ، ويجدون فى الجلال صفات أخرى غير الصفات التى نصت عليها قواعد النقد النيوكلاسيكى وعلى هذ النحو أمكنهم أن يبرروا إعجابهم المتزايد بأعمال شكسبير التى لا تتبع قواعد هذا النقد ، تلك الأعمال التى ربما كان لها أكبر الأثر فى تقويض دعائم المذهب النيوكلاسيكى فى النقد فى إنجلترا ، بل وفى أوربا على العموم . كذلك بدأ النقاد يدركون أهمية « الذوق » ووجوب توفره فى الناقد البصير . والذوق هنا معناه الإدراك الغريزى لخصائص العمل الفنى ، أو الحدس بطبيعة النتاج وبقيمته . ولا شك أن الناقد حينما يعتمد على الذوق بهذا المعنى لا يلجأ إلى القواعد الملقنة ، ولا يكتفى بتطبيقها تطبيقاً آلياً . كما أن اعتبار الذوق المعيار الأخير فى تقييم الأدب يعنى إحلال العنصر الشخصى أو الفردى ، أى شخصية القارئ ، محل القاعدة العامة التى كان يطبقها الناقد تطبيقاً موضوعياً من قبل ، وبالتالى نجد أن النسبية تبدأ تحل محل القواعد المطلقة فى ميدان النقد الأدبى فى أواخر القرن الثامن عشر . فلم يعد الناقد يحكم على قيمة العمل الأدبى بمقدار مراعاة المؤلف لهذا القانون أو ذاك ، وإنما بمقدار استجابته هو نحو هذا العمل ، وحسب نوع هذه الاستجابة . ويجدر بنا أن نذكر تأثير فلسفة « هيوم » والمدرسة التجريبية عامة فى هذا المجال ، فقد بين هيوم أن الجمال ليس صفة فى الأشياء ذاتها وإنما هو فى ذهن الرائى ، أى أنه فكرة تخلعها الذات على الموضوع . ولا شك أن من الأمور التى أسرعت من عملية تدهور الكلاسيكية ونمو النظرة النسبية زيادة الوعى التاريخى الذى أدى إلى وضع الأعمال الفنية فى سياقها التاريخى والبيئى ، وإلى رؤية هذه الأعمال بالنسبة إلى هذا السياق . ولقد بدأت تظهر بشائر واهنة لهذا الوعى فى بداية القرن الثامن عشر حين تنبه النقاد إلى أن الظروف التى نشأ فيها مسرح شكسبير تختلف عن ظروف المسرح

الكلاسيكى القديم ، ومن ثم لا يجوز الحكم على مسرح شكسبير بتطبيق القوانين النقدية التى وضعت للمسرح القديم ، وهكذا . كما أنه مما أدى إلى تطور هذا الوعى التاريخى اكتشاف التراث الأدبى القديم ، فقد بدأ البحاثة والدارسون يكتشفون التراث الأدبى للعصور الوسطى ، مما جعل الناس تتحمس لهذا التراث وتبدأ تقارنه بتراث اليونان والرومان . وكان لهذه الاكتشافات أثران هامان فى تطور النقد الأدبى فى أواخر هذه المرحلة : أولهما بعث الوعى الأدبى القومى والإحساس بأن الأدب القومى يؤلف وحدة لها كيانها الذى يختلف عن غيره ، ومن ثم بدأت تختفى الصفة المطلقة التى كان يتميز بها المذهب النيوكلاسيكى ، والتى جعلت دعاة هذا المذهب الأولين يؤمنون بأن قواعد النقد أزلية ثابتة وفوق كل زمان ومكان. أما الأثر الثانى فهو ظهور النزعة التى اصطلح المؤرخون المحدثون على تسميتها « النزعة البدائية» فى النقد ، إذ تحمس الناس للادب البدائى لخلوه من الصنعة والزخرف ، ولأن الطبيعة البشرية تظهر فيه فى أبسط صورها . والنزعة البدائية مظهر من مظاهر الاتجاه العام الذى يسميه كل كتيب فى تاريخ الأدب الأوربى بالعودة إلى الطبيعة ، والتى كان روسو من أقطاب الدعاة إليها . وطبيعى أن العودة إلى الطبيعة تنافى دعوة الكلاسيكية التى هى أولاً موقف متحضر متمدين ، يفرض القيود والنظام الصارم على العواطف والطبيعة ، لأنه لا يؤمن بالعاطفة أو بما يؤدى إلى الفوضى ويتنافى مع سلطان العقل . لذلك كانت النزعة البدائية من ألد أعداء الكلاسيكية ، وبزيادة البدائية بمرور الزمن أخذ يضمحل ما كان للكلاسيكية من نفوذ .

ويتضح لنا من هذا العرض السريع أن مبادئ النقد الكلاسيكى قد أخذت فى الزوال تقريباً الواحد تلو الآخر فى نهاية القرن الثامن عشر . غير أنه على الرغم من محاولة النقاد أن يتحسسوا طريقهم نحو مبادئ ومفاهيم نقدية جديدة كان هؤلاء النقاد على العموم تعوزهم النظرة الشاملة التى يجب توفرها فى عملية إرساء دعائم مذهب جديد ، كما أنهم لم يكن لديهم حصيلة نقدية كافية . لقد

كانوا يحاولون صب الخمر الجديدة فى القوارير القديمة التى لم تكن تتسع لها ، بينما كان ينبغى لهم أن يصنعوا قوارير جديدة تماماً . هذه القوارير هى التى قام بصنعها كولردج . حقا لقد قطع النقد الأدبى شوطاً بعيداً إلى الأمام فى مرحلته الثانية ، فلم يعد يهتم النقاد بتبيان أهمية الشعر أو بالدفاع عنه كما كان يفعل نقاد المرحلة الأولى. هذا فضلا عن أنهم على العموم لم يعودوا يهتمون بالعناصر الريتوريكية فى كتاباتهم ، وركزوا جهودهم على الأعمال الفنية ذاتها يتناولونها بالنقد والتحليل ، وأخذوا أحياناً يؤرخون للأدب الإنجليزى بأسره . كذلك تطورت قدرة النقاد على استبطان ذواتهم وعلى التحليل النفسى . وبنمو علم النفس وزيادة الوعى بالذات أخذ النقاد يتأملون ما يحدث فى نفوسهم أثناء تذوقهم للنتاج الأدبى ، ويحاولون سبر أغوار الملكات النقدية والإبداعية على نحو ما فى المقال تلو المقال . ومع ذلك ظل النقد الأدبى الإنجليزى بحاجة إلى ناقد كبير يشذب من أدوات النقد ويبلور قضاياه فى صيغة دقيقة ، ويقيم هذه القضايا فى هيئة مذهب كلى متماسك ، مذهب يحدد العلاقة بين الأدب وسائر ضروب النشاط الفكرى ويحدد مركز الأدب منها ، ويكشف لنا عن الكثير من أسرار الابداع الفنى ، وعن العلاقة بين العبقرية والقانون . ولعل هذا فى نهاية الأمر هو نوع الخدمة التى أداها كولردج للنقد الأدبى الإنجليزى .

(ب) كولردج

١ ـ النقد المنهجى

لعل أهم ما يتميز به نقد كولردج هو صفته المنهجية والعلاقة الوثيقة التى فيه بين النظرية والتطبيق . فهو من ناحية لا يطبق مبادئه تطبيقاً أعمى فيجحف بذلك الأعمال الفنية المعينة التى ينقدها . ومن ناحية أخرى لا يلقى بأحكامه بأسلوب تلقائى وبطريقة عشواء بدون الرجوع إلى مبادئ أو نظرية يهتدى بها . ولعل هذا الموقف الوسط الذى يحتله كولردج بين النقد التأثرى الذى يقوم على انطباعات الناقد وحدها وبين النقد الذى يخضع العمل الفنى كلية للمبادئ هو الذى يميز نقد كولردج عن الكتابات السالفة فى النقد الأدبى الإنجليزى بوجه عام . فنحن نشعر أثناء قراءتنا لنقده بأننا إزاء عقلية ممتازة تفكر فى الموضوعات بجرأة وحرية وإزاء حساسية مرهفة لا يعوزها النظام والتدريب . نعم إن الانفعال أو الأثر النفسى عند الناقد هو عادة نقطة البداية فى هذا النقد ، إلا أنه غالباً ما يترجم هذا الانفعال إلى قضية ذات مدلول واضح محدد ، قضية لها علاقة بأحد المبادئ الجوهرية فى النقد . وبعبارة أخرى يمكننا أن نقول إن قدرة كولردج على النقد ترجع إلى كونه ناقداً فلسفياً . فهو لا يقنع بمجرد تدوين انفعالاته أو الآثار النفسية التى تولدها فيه الأعمال الفنية المعينة ــ الشىء الذى يفعله صغار النقاد الرومانتيكيين . ولا هو يجبر العمل الفنى المعين ، كما يفعل صغار أتباع المدرسة الكلاسيكية دائماً ، على مطابقة نظرية نقدية محدودة الأبعاد ، نظرية كونها الناقد سلفاً . وإنما نجد كولردج ينسق بين أحاسيسه المتباينة ، وينظمها ويجعل منها نظاماً أو مذهباً معيناً ، مذهباً له مكانه فى مذهب كلى شامل للعقل الإنسانى . ومع أن الآراء قد تختلف فيما إذا كانت دراسة كولردج للفلسفة قد أضرت بشعره فمما لا شك فيه أن اهتمامه بالفلسفة وبالتفكير الفلسفى ساعده على أن يصبح

الناقد الكبير الذى نعرفه . غير أننا يجب ألا ننسى ، إن لاحظنا بعض الاضطراب فى هذا النقد ، أن كولردج لم ينشر معظم نقده الأدبى بنفسه ، وإنما وصل نقده إلينا عن طريق المذكرات التى دونها بعض من استمعوا إلى محاضراته العديدة فى الأدب أو إلى حديثه الخاص ، وعن طريق الهوامش والشروح التى كتبها فى صفحات الكتب الكثيرة التى قرأها ، وعن طريق تعليقات وملاحظات متناثرة دوّنها فى مذكراته العديدة التى بدأ نشرها جميعاً بطريقة منظمة عام ١٩٥٧ فقط

ولقد زعم بعض النقاد والمؤرخين الإنجليز ، الذين لا يميلون إلى التفلسف ولا يثقون بجدوى التفكير النظرى ، أن نقد كولردج لا علاقة له بنظرياته فى النقد الجمال . ولكننا نرى فى ذلك الرأى تعسفاً فى الحكم وبعداً عن الحق . لقد أكد وكولردج دائماً وفى كل مناسبة الحاجة إلى العودة إلى المبادئ الأساسية فى مناقشة أى أمر من الأمور . فالفكرة الأساسية وراء « الصديق » و « سيرة أدبية » و «عون على التأمل» جميعاً هى الدعوة إلى إعادة النظر فى المبادئ الأساسية السائدة فى ميادين الأخلاق والسياسة والفلسفة والنقد ، وإلى إقامتها جميعاً على أسس نظرية سليمة . فيقول عن مجلة «الصديق» إن الغرض منها إحلال المبدأ محل المنفعة ووضع مبادئ واضحة للفن ونقده وللأخلاق والدين والسياسة . ويقول أيضاً إنه وضع كتابه «عون علىٰ التأمل» لأجل أولئك الذين يودون أن ينموا شخصياتهم فى ضوء الوعى الجلى ، ويقيموا أفكارهم فى الدين والأخلاق على أساس من المبادئ السليمة المدروسة . أما كتاب « سيرة أدبية » على ما فيه من استطراد فيؤكد لنا كولردج فى أكثر من موضع فيه قيمة المبادئ وأهميتها فى النقد الأدبى . ومن أغراض هذا الكتاب تبيان الفوضى التى كانت تسود الكتابات النقدية المعاصرة فى المجلات الأدبية وغيرها ، وتوضيح الأخطار التى تنجم عن « إحلال التقرير محل الجدل » ، والدعوة إلى ضرب من « النقد الفلسفى » الذى يبدأ بتعريف المبادئ التى يقوم عليها . ويشرح لنا كولردج ما يقصده بالنقد الفلسفى قبل أن يبدأ بنقد أعمال الشاعر وردزورث فيقول : « إن الدراسة

النقدية التى أصفها بأنها دراسة فلسفية سليمة هى تلك التى يعلن الناقد فيها مبادئه ويحاول أن يدعمها – تلك المبادئ التى يؤمن الناقد بأن الشعر عامة يقوم على أساسها ، مع تعيين هذه المبادىء بالتفصيل فى تطبيقه لها على مختلف أنواع الشعر . وبعد أن يهيئ الناقد معاييره النقدية للمدح والذم على هذا النحو يمضى فى تعيين المواضع من الكتابة التى يؤمن بأن معاييره تنطبق عليها ، ويلاحظ بعناية إذا ما كانت هذه الفضائل أو العيوب تتكرر عند الكاتب ويميز أيضاً بعناية بين ما هو مميز لجوهر الكاتب وبين ما هو عرضى صرف ، أو ما هو مجرد تقصير منه . وفى هذه الحال إذا كانت مبادئ الناقد معقولة واستدلالاته سليمة ونتائجه صادقة فإن القارئ بل والشاعر ذاته قد يأخذان بحكمه وذلك نتيجة اقتناعهما بصحته أما إذا كان الناقد قد أخطأ فإنه فى هذه الحال يكون قد عرض أخطاءه فى موضع معين وفى صورة واضحة ملموسة ، والناقد فى هذه الحال يحمل الشعلة التى تنير السبيل للغير حتى يمكنهم أن يروا مواضع خطئه [(١)] » . هذا هو المنهج الذى يتبعه كولردج فى معظم كتاباته النقدية سواء كان موضوع نقده شعر وردزورث أو مسرحيات شكسبير . فهو دائماً يؤكد لنا أهمية المبادئ ، ويعود بنا إلى المبادىء الأولى فى معظم ما كتب . إن الناقد ، كما يقول ، ليس الرجل الذى يعبر عن آرائه الشخصية الصرفة والتى لا قيمة لها ، ولكنه الرجل الذى يكتب عن العمل الأدبى بصيغة تؤدى إلى القبول التام أو إلى الرفض التام [(٢)] .

غير أنه يعلم تمام العلم أن المبادئ ليست قواعد ثابتة متحجرة يطبقها المرء تطبيقاً أعمى وبصورة آلية ، وإنما هى وسائل مفيدة فى يد الناقد لا غير – وسائل ترشده فى عملية نقده للعمل الفنى المعين ، وتعينه على إيضاح استجابته إزاءه . فيقول : « لو كانت للشعر قواعد تفرض عليه من الخارج لما ظل الشعر شعراً وإنما تدهور إلى منزلة الصنعة الآلية [(٣)] » .

---

(١) « سيرة أدبية » . الجزء الثانى . ص ٨٥ .

(٢) « سيرة أدبية » . الجزء الأول . ص ٦٥ .

(٣) نفس المرجع . الجزء الثانى . ص ٦٥ .

٢ ـ ماهية الشعر : الشعر بين اللذة والرؤية

يبدأ كولردج كل سلسلة من المحاضرات التى ألقاها فى الأدب تقريباً بمحاضرة أولية يعرض فيها مبادئه النقدية ويعرف فيها الشعر . ويبدأ تعريفه للشعر عادة بالتمييز بينه وبين العلم ، فيقول مثلا فى إحدى المحاضرات التى ألقاها عام ١٨١١[١] إن الشعر ليس نقيضه النثر كما يعتقد البعض وإنما نقيضه العلم فى الحقيقة ، كما أن النقيض الحقيقى للنثر ليس هو الشعر بل الوزن . فالغاية المباشرة للعلم هى الوصول إلى الحقيقة وتوصيلها إلى الغير ، بينما غاية الشعر المباشرة هى توصيل اللذه . فلا أحد يقرأ كتاب « المبادئ » لنيوتن أو أعمال لوك مثلا وغرضه المباشر أن يحصل على اللذة بدلا من الحقيقة ، وإن كانت معرفة هذه الحقيقة قد تعين الفرد فى المستقبل على إدراك طبيعة اللذات التى يسعى وراءها . وليس لدى كولردج أى شك فى أن الشعر قد يوصل إلينا أهم الحقائق الخلقية ، ولكنه ينكر أن هذا هو غاية الشعر « المباشرة » إذ أن غايته المباشرة هى اللذة واللذة هى الشيء الذى يجعل من الشعر شعراً . وهكذا يمكننا أن نعرف الشعر بأنه توصيل اللذة المباشرة .

ومع أن هذا التعريف يفيدنا فى التمييز بين الشعر والعلم إلا أنه ليس بالتعريف الدقيق ، لأنه تنطوى تحته كتابات عديدة مثل القصص والروايات النثرية وغيرها مما لا يسميه الناس شعراً . ولهذا كان لا بد من ذكر صفات إضافية تميز بها الشعر عن غيره من أنواع الكتابة التى تشترك معه فى هذا التعريف ، والتى مع ذلك تختلف عنه اختلافاً بيناً . فقد يصف النثر أحياناً جمال الطبيعة والعواطف والأحداث الإنسانية بشتى نواحيها فى لغة طبيعية تتمشى وطبيعة هذه الأحداث ، ومع ذلك فلا يسميه كاتبه أو قارئه شعراً . حقاً إن العمل الأدبى

---

(١) « نقد كولردج لشكسبير » . الجزء الثانى . ص ٧٥ .

لا يستحق أن يسمى قصيدة دون أن تتحقق فيه هذه الصفات ، ومع ذلك فلا بد له أن تتوفر فيه صفة أخرى حتى يصير شعراً . هذه الصفة التى يجب توفرها فيه هى انفعال اللذة أو حالة الانفعال الحاد التى تميز الشاعر نفسه وهو يقوم بعملية الإبداع .

ولكى تتضح هذه النقطة فى أذهاننا يتحتم علينا أن نتصور الشاعر الصادق على أنه شخص يتمتع بحساسية غير عادية تجعله يتعاطف بدرجة أكثر من المعتاد مع موضوعات الطبيعة وأحداث الحياة الإنسانية . كذلك لدى الشاعر قدرة غير عادية على النشاط الذهنى التلقائى عامة وبالأخص على نشاط الملكتين العقليتين اللتين يسميهما كولردج « الخيال » و « التوهم » [1] . ويتمكن الشاعر بفضل هذه المواهب من أن يعرض حقائق الطبيعة والعواطف الإنسانية عرضاً حياً وأن يصلح منها ويعدلها ويضيف إليها انفعال اللذة الذى يولده النشاط التلقائى لملكاته . وهذه الحالة النفسية هى التى تخلق كلا موحداً يولد اللذة فى نفوسنا ، كلا تكون أجزاؤه منفصلة مصدر لذة متميزة واعية . وهكذا نستطيع أن نعرف الشعر أو القصيدة بأنها ذلك النوع من التأليف الذى يضاد العلم فى أنه يرمى إلى توليد لذة عقلية ، ويحقق هذه الغاية عن طريق استخدام اللغة الطبيعية التى تلائم حالة الانفعال ، والذى يتميز عن غيره من أنواع التأليف التى لا يستبعدها هذا المعيار فى أنه ككل يولد فى نفوسنا مقداراً من اللذة يتمشى وإحساسنا باللذة التى تولدها الأجزاء المكونة لهذا الكل . والقصيدة الكاملة هى التى يولد كل جزء من الأجزاء المكونة لها فى نفوسنا أكبر مقدار ممكن من اللذة المباشرة يتمشى وأكبر مقدار ممكن من اللذة التى يولدها العمل بأسره باعتباره كلا.

ويعرض كولردج الصفات الثلاث التى اشترط الشاعر ملتون توفرها فى الشعر - وهى البساطة والحسية والعاطفة ، ويفسر هذه الصفات قائلا إن البساطة تميز

---

(١) انظر التفرقة بين الخيال والتوهم فى الجزء الخاص بنظرية الخيال فيما بعد .

الشعر عن عمليات التفكير العلمى الاستدلالى الشاقة ، بينما تحقق الحسية صفة الموضوعية والوضوح فى الصور التى بدونها يصبح الشعر إما صنعة جامدة ميتة وإما أحلام يقظة واهية باهتة . أما وجود العاطفة فيحول دون كون الشعر موضوعياً صرفاً وينفخ فيه روحاً وحياة إنسانية دافئة .

إلا أن كولردج يعود فيكرر أن الصفة المميزة للقصيدة هى فى عبقرية الشاعر ذاته ، تلك العبقرية التى تتخذ شكل النشاط التلقائى لملكتى الخيال والتوهم ، ويظهر هذا النشاط فى التوازن والتوفيق بين الصفات المتضادة أو المتنافرة ، وفى الجمع بين التشابه والاختلاف ، بين الإحساس بالجدة والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة من الانفعال أكثر من المعتاد ودرجة بالغة من النظام ، بين ضبط النفس والقدرة على الحكم والحماس والعاطفة الجامحة ، ويظهر هذا النشاط أيضاً فى المزج والتوفيق بين الصنعة والسليقة ، وفى إخضاع الفن للطبيعة والأسلوب للموضوع وإعجابنا بالشاعر لتعاطفنا مع الصور والعواطف والشخصيات والأحداث التى تدور حولها القصيدة [١] .

كذلك فى « سيرة أدبية » يعرف كولردج الشعر أول الأمر بأنه ذلك النوع من الكتابة الذى يضاد العلم فى أنه لا يرمى إلى الوصول إلى الحقيقة ، وإنما يجعل من اللذة غرضه المباشر . ولكنه أيضاً يدرك أن تعريفه هذا يشمل جميع الكتابات ، النثرية ، التى لا ترمى إلى الحقيقة . لذلك نجده يميز بين الشعر والنثر على أساس كمى من اللذة ، فيقول إن الشعر يولد فى مجموعه مقداراً من اللذة يتلاءم ومقدار اللذة التى نحصل عليها من الأجزاء المكونة له [٢] .

وليس بواضح ما يقصده كولردج باللذة التى تولدها فى نفوسنا الأجزاء ، اللهم إلا إذا كان مصدر هذه اللذة الوزن نفسه . وإذا كان كذلك فإننا لا نستطيع أن نقبل هذا التعريف لأن الوزن يوجد فى الشعر كله جيده ورديئه ، ولا شك أن

---

(١) قارن النص الأول .

(٢) انظر « سيرة أدبية » . الجزء الثانى (الفصل الرابع عشر) .

الوزن وحده فى الشعر الردىء لا يولد فينا أية لذة ، الشيء الذى تنبه له كولردج نفسه . كذلك نجد كولردج ، على الرغم من تحليله الرائع لوظيفة الوزن فى الشعر ، يعتقد أن الشعر قد يوجد فى أسمى صوره بدون الوزن ، بل ودون أن تكون اللذة هى غايته المباشرة . وهكذا يهجر كولردج اللذة كأساس لتعريفه للشعر ، ولا يلبث أن يغير موقفه فى « سيرة أدبية » كما غيره فى المحاضرات ، ويترك المناقشة التى بدأها من وجهة نظر القارئ أو المستجيب للشعر ، ويتحول إلى وجهة نظر الشاعر ذاته ، فيقول إن الذى يميز الشعر هو حالة الانفعال التى تنشأ لدى الشاعر أثناء عملية الخلق الفنى . ويزعم أن السؤال : ما هو الشعر ؟ يكاد يكون ذاته السؤال : ما هو الشاعر ؟ حتى إن الإجابة عن أحد هذين السؤالين تتضمن الإجابة عن السؤال الآخر .

وحينما تتحول المناقشة من وجهة نظر القارئ إلى وجهة نظر الشاعر ، ويبدأ كولردج فى تحليله لعقل الشاعر أثناء عملية الخلق ، نلاحظ أن عوامل أخرى غير عامل اللذة تبدأ تتسرب إلى المناقشة بل وتأخذ تتحكم فيها . فلكى يفهم القارئ طبيعة الانفعال الذى يحس به الشاعر أثناء عملية الخلق (وهو الشيء الذى يميز الشعر من غيره) لا بد له أن يضع نفسه محل الشاعر ، ويتخيل ما يجرى فى نفسه . إن الشاعر لديه أولا قدرة على الانفعال أو حساسية أكثر من المعتاد ، أى أنه لديه قدرة أكثر من غيره على المشاركة الوجدانية مع الأشياء والعواطف والمواقف والأحداث التى هى موضوع شعره . ولديه أيضاً قدرة أكثر من المعتاد على التخيل والتوهم ، أى أن مجال تجربته رحب (فالتوهم هو الملكة التى تمكننا من الجمع والتكديس) ولكنه رغم رحابة تجربته ، وتباين العناصر التى تتكون منها ، تراه يوفق بين هذه العناصر جميعاً ويحقق الوحدة فيها ، فتهيمن عليها وحدة عاطفية أو ما يسميه كولردج أحياناً وحدة الاهتمام (ذلك لأن الخيال هو الملكة التى تحيل الكثرة إلى الوحدة فى نظر كولردج [1]) . وعن طريق الجمع بين هذه الدرجة

---

(١) انظر النصين الثالث والرابع .

الكبيرة من المشاركة الوجدانية مع الموضوعات ، وهذا النشاط الفائض لملكتى التخيل والتوهم يتمكن الشاعر من إبراز حقائق الطبيعة ، وحقائق النفس البشرية فى صورة حية . غير أن الشاعر لا يعرض لنا هذه الحقائق عرضاً موضوعياً ، أى كما توجد هى فى عالم الواقع اليومى الذى يتسم بالفوضى ، وإنما هو يحوّرها ويصلح منها بفضل ملكتى الخيال والتوهم لديه إذ توجه المشاركة الوجدانية ملكة التوهم فتجعلها تجمع مادة التجربة ، بينما تحيل ملكة الخيال المادة المجمعة إلى شكل عضوى موحد . وليس انفعال اللذة الذى يحس به الشاعر إبان عملية الخلق الفنى سوى النتيجة التى تنشأ عن نشاط ملكاته جميعاً ، أى نشاط المشاركة الوجدانية والتوهم والتخيل . إنه الانفعال الذى يصاحب عملية تحوير روح الشاعر للعالم الموضوعى الخارجى .

من هذا العرض السريع يتضح لنا أن اللذة ليست فى الحقيقة هى غاية الشعر كما يفترض كولردج أولا وإنما يخلط كولردج فى هذا المجال بين الغاية والنتيجة : لأن اللذة هى نتيجة نشاط الخلق لدى الشاعر ، ونتيجة أداء الشعر لوظيفته لدى القارئ . أما الشعر فهو فى جوهره إدراك عاطفى للحقيقة ، وغايته أن يعرض التجربة الإنسانية عرضاً خيالياً ، أن يعطينا قيما ، ويبصرنا بحقائق الطبيعة والنفس البشرية ، وذلك ليس كما هى فى خضم الحياة وإنما بعد أن يحيلها الشاعر إلى شكل موحد ذى مغزى أو معنى للشاعر وللقارئ على السواء . هذا هو المفهوم السليم للشعر عند كولردج ، وهو المفهوم الذى نجده فى نظريته المعروفة فى الخيال . إذ يقسم كولردج الخيال إلى نوعين : أولى ، وثانوى [1] . فالخيال الأولى هو من العوامل الرئيسية فى جميع عمليات الإدراك . ومهما اختلفت الآراء فى كنه هذا الخيال الأولى فما من شك فى أن كولردج يضفى أهمية بالغة على مهمة الخيال فى عملية الإدراك ، وذلك سواء كانت هذه المهمة قاصرة على فرض شكل معين على جمهرة الإحساسات التى تأتينا من الخارج (كما نجد فى مذهب

---

(١) انظر الجزء الخاص بنظرية الخيال فيما بعد .

كنط) أم كان يعتبرها كولردج (كما اعتبرها شيلنج) الشرط الأساسى الأولى الذى لا تقوم بدونه عملية الإدراك على الإطلاق . أما الخيال الثانوى ، وهو الخيال الفنى أو الشعرى بالذات ، فقد اعتبره كولردج مماثلا للخيال الأولى ، بل صورة أسمى منه . ولهذا فهو يخلع على الشعر الذى يقوم عليه أهمية كبرى . إنه لا يعتبر الشعر مجرد أمر تافه كما اعتبره الفيلسوف الإنجليزى بيكون من قبل ، أو مجرد لعب كما كان يعتبره بعض معاصريه مثل شيلر ، وإنما هو يربط بينه وبين مسائل الحياة الجادة . فوظيفة الشعر الخيالى أن يضفى على فوضى الحياة والتجربة شكلا موحداً ، وصورة ذات معنى ، ولذلك يرى كولردج أن الشاعر فى عملية الإبداع الخيالى ينشط ملكاته وقواه جميعاً .

ولعل نظرية كولردج فى الخيال الشعرى من أهم النظريات النقدية التى ظهرت فى ميدان النقد الأدبى لا فى إنجلترا فحسب وإنما فى أوربا أيضاً . وهى تفسر لنا الكثير من آراء كولردج النقدية ، بل هى ، كما سنرى فيما بعد ، بمثابة المركز الذى يدور حوله مذهبه النقدى . فهى ، وليس حديثه عن اللذة ، أهم ما فى كتاباته فى النقد النظرى . حقاً إن كولردج كثيراً ما يتحدث عن هذه اللذة التى يولدها العمل الفنى فى نفس القارئ ، إلا أنه أثناء تحليله لهذه اللذة يدخل عناصر أخرى لا يمكن إرجاعها إلى اللذة . فى أولى مقالاته فى الجمال التى تدور حول «مبادئ نقد العبقرية» [1] نجده مثلا يقول «إن جوهر الفنون الجميلة ، والشىء الذى تشترك فيه جميعاً ، هو أنها تبعث انفعالا فى النفس ، وغرضها المباشر إحداث اللذة وذلك عن طريق الجمال» وهكذا يدخل كولردج فى تعريفه فكرة الجمال ، وإذا لم نتمكن من رد الجمال إلى ما يثير اللذة فلن تصبح اللذة هى التى تميز الفنون الجميلة . ولا يتحدث كولردج عن الجمال حديث من يسوّى بينه وبين اللذة . فيقول مثلا عن تمثال أبولو بلفيدير إنه «ليس جميلا لأنه يبعث على اللذة وإنما هو يبعث على اللذة نتيجة كونه جميلا» . وهكذا

(١) انظر «سيرة أدبية» (تحقيق شوكروس) . الجزء الثانى .

يتضح لنا أن اللذة ليست هى جوهر الفنون الجميلة أو غايتها ، وإنما هى فقط النتيجة التى تصاحب إدراك الجمال ، ذلك لأن الجمال فى نظره « لا ينشأ فى الإحساس وإنما مصدره العقل الإنسانى » ، وإننا حينما نصف الشىء بأنه جميل «يكون إدراكنا لجماله ، أو حدسنا به ، سابقاً لإحساسنا باللذة الذى يثيره فى نفوسنا» . اللذة إذن عامل مصاحب عرضى يعتمد حدوثه على مسائل عديدة ، بل إن اللذة قد تنشأ فى تجربة التذوق ولا يكون مصدرها العمل الفنى ذاته وإنما ارتباطات شخصية بحتة وعوامل لا دخل لها بالعمل الفنى . كذلك نشاهد أن مناقشة كولردج للجمال فى هذه المقالات تتحول بعد حين إلى مناقشة فى الخيال الشعرى كما يتصوره . فيقول إن الجمال فى جوهره يتلخص فى إدراكنا للكثرة باعتبارها كثرة وهى تتحول إلى وحدة . ويعرف الجمال أيضاً بأنه وجود الكثرة فى صورة الوحدة . وتحويل الكثرة إلى الوحدة من مهمة الخيال الثانوى . ولا يذكر كولردج لفظة «اللذة » على الإطلاق فى خاتمة عرضه للموضوع التى يلخص فيها آراءه ، فيقول فيها «إن الفن يصوغ العناصر التى يوحدها فى قالب معنى خلقى »[1] وإن الفنون الجميلة جميعاً ، مثلها فى ذلك مثل الشعر ، «تعبر عن غايات ومعان وتصورات وعواطف ، وكل هذه تنشأ فى العقل الإنسانى . »

غير أنه يجدر بنا أن نذكر هنا أن مفهوم اللذة فى موقف كولردج ليس مفهوماً بدائياً كما كان عند سابقيه ، على الأقل من نقاد الإنجليز ، فقد كانت فكرة اللذة عند اتباع المذهب التجريبى والمذهب الترابطى تشوبها عناصر عديدة دخيلة على الفن والتذوق الفنى . فنجد مفكراً كبيراً مثل ديفيد هيوم لا يميز بين الفن والمنفعة فى تصوره للذة الفنية ، بل إن الخلط بين الاثنين استمر حتى أيام كولردج ذاته ، فلم يسلم منه الباحثون فى علم الجمال مثل « أليسون » و « ديوجالد ستيوارت » و « رتشارد بين نايت » . أما كولردج فقد حاول أن يبين أن اللذة الشعرية خالية من أغراض المنفعة أو الأغراض العملية . ولهذا فإن تصوره للذة أدنى إلى تصور الفيلسوف كنط منه إلى الفيلسوف الإنجليزى الترابطى هارتلى . كذلك حاول مراراً

أن يميز بين الجمال واللذة والمنفعة [١] وأحياناً تجده يقصد باللذة الشعرية ضرباً من الغبطة الروحية ، وواضح أن هذا عكس مفهوم التجريبيين والترابطيين . وأحياناً أخرى لا يقبل استعمال لفظ « اللذة » فى هذا المجال ، لأنها تؤدى إلى كثير من الخلط والإبهام . ويعترض على قول الشاعر الإنجليزى « جورج داير » إن غاية الشاعر المباشرة إثارة اللذة لدى القارئ فيصفه بأنه هراء ، ويقول إن الشاعر يجب عليه ألا يرمى إلى إثارة اللذة إلا باعتبارها وسيلته الخاصة به ، أما غايته الأساسية فأسمى من ذلك وأكثر نبلا .

ويخالف كولردج معظم النقاد الرومانتيكيين والنقاد الذين مهدوا للحركة الرومانتيكية ، وبالذات دعاة البدائية ، فى أنه لا يجعل من الشعر مجرد مسألة انفعالات أو أحاسيس . فهو يهاجم المسرحيات الشائعة فى عصره ، ولا سيما المترجم منها عن الألمانية ، لأنها كانت تكتفى بإثارة الانفعال والعاطفة دون أن تتضمن رؤية أو فلسفة خاصة فى الوجود ، ويقول إن إثارة الانفعالات والأحاسيس من أبسط الأمور ، وإن أرخص أنواع الأدب يستطيع أن يثيرها . ويقول فى نظريته فى الوزن إنه مع أن الوزن يتطلب وجود انفعال أو عاطفة ، بوصفهما المادة الخام التى تتألف منها التجربة ، إلا أنه أيضاً ينشأ عن الحاجة إلى فرض نظام عليهما [٢] . ويصف الموسيقى بأنها الشعر بأسمى معانيه ، وذلك لأنها تتحقق فيها العاطفة والنظام معاً ، كما أنه يقول إن العالم الذى يعيش فيه الناس إنما هو بمثابة السديم للشاعر ، أى أنه مجرد المادة الخام التى يخلع عليها الشاعر نظاماً وصورة ذات معنى .

حقاً لقد دعا أحد النقاد حديثاً (همفرى هاوس فى كتابه عن « كولردج » الذى ظهر عام ١٩٥٣) إلى إعادة النظر فى نظرية كولردج فى الشعر ، وإلى الاهتمام بتلك الناحية منها التى تفرق بين الشعر والعلم على أساس التعارض بين الانفعال والحقيقة ، مفترضاً فى ذلك أن الشعر ميدانه الانفعال فحسب . ولكن

---

(١) انظر النص التاسع .

(٢) انظر النص الثامن .

هذا الاهتمام بناحية الانفعال وحدها فى نقد كولردج هو فى نظرنا خطأ جسيم ، من شأنه أن يعمينا عن القيمة الحقيقية لنظريته فى الخيال . كما أن هناك عوامل فى تاريخ الفكر الأوربى دعت كولردج إلى التفرقة بين الشعر والعلم على أساس أن الأول غايته اللذة بينما غاية الثانى تفهم الحقيقة . فقد كان الناس حتى أيام كولردج ، بل وحتى بداية هذا القرن حينما تغير مفهوم العلم تغيراً جوهرياً ، يؤمنون بأن العلم فى مقدوره أن يجلب إلينا يقيناً مطلقاً . فيقول كولردج إن الحقيقة العلمية ثابتة ومطلقة ولذلك نجده يقرن العلم بالحقيقة . ولكن الوضع قد تغير الآن ولم نعد نؤمن بوجود حقيقة مطلقة يصل إليها العلم ولا يصل إليها سواه . ولو لم يكن هناك غير « حقيقة » العلم لأمكننا قبول التمييز بين العلم والشعر على هذا الأساس . ولكننا بالفعل نستطيع أن نتحدث عن ضروب مختلفة من الحقيقة بدلا من أن نقصر الحقيقة وحدها على ما يأتى به العلم . وإذا كانت وظيفة العلم هى تفسير الوجود فإن وظيفة الشعر والفن عموماً هى تقييمه أو إعطاؤه معنى ومدلولا . وعلى هذا النحو يمكننا أن نقول إن هناك حقيقة شعرية أو صدقاً شعرياً بالإضافة إلى الحقيقة العلمية أو الصدق العلمى وإن كانت معايير الصدق فى الحالتين تختلف الاختلاف كله لا شك ، ويصبح الشعر والعلم إذن وسيلتين (مختلفتين حقاً) من وسائل التعرف على طبيعة التجربة . ولعل المسألة فى جوهرها مسألة علاقة نقيمها بيننا وبين الأشياء ، أو موقف نأخذه إزاءها . فمن الممكن أن نأخذ من نفس الموضوع موقفين متباينين : موقفاً شعرياً وموقفاً علمياً . وفى هذه الحال لن نستطيع أن نقرر أى الموقفين أصدق من الآخر بل لن تكون للفظة «أصدق» فى هذه الجملة أى معنى . وربما هذا هو ما قصد إليه الفيلسوف كيركجارد حينما قال «إن العلم» شأنه فى ذلك شأن الشعر والفن تماماً يفترض حالة نفسية معينة لدى كل من الكاتب والقارئ . »

٣ ــ الموقف الشعرى والحقيقة الشعرية

كيف يفسر كولردج الموقف الشعرى من التجربة ؟ يقول كولردج فى عبارة مشهورة له «إننا أثناء قراءتنا للشعر نتوقف بمحض إرادتنا عن عدم التصديق بصفة مؤقتة وهذا فى رأيى هو جوهر الإيمان الشعرى [١] . » يتحتم علينا إذن لكى نؤمن الإيمان الشعرى أن نتوقف برهة عن عدم التصديق . واستعمال كولردج للفظين «عدم التصديق » و « الإيمان » استعمال هام له دلالته . فلم يقل كولردج إننا نتوقف عن عدم التصديق لأجل التصديق الشعرى ، وذلك لأن كلمة « إيمان » عنده تعنى شيئاً يختلف عن مدلول لفظة « تصديق » أو « عدم التصديق » . فالتصديق أو عدمه عملية عقلية أو منطقية صرفة ، بينما تدخل عناصر أخرى غير عنصر العقل أو المنطق فى الإيمان ، عناصر تتعلق بالإرادة و بقوى الشخصية الإنسانية كلها مجتمعة [٢] . ولذلك نجده أحياناً يشبه الإيمان الشعرى بالإيمان الدينى [٣] .

وقد اعترض البعض على قول كولردج إننا أثناء قراءتنا للشعر نتوقف عن عدم التصديق «بمحض إرادتنا » ، ولكننا نختلف معهم فى ذلك ، لأن للإرادة دخلا كبيراً فى الموقف الشعرى . فلكى نقرأ الشعر كما ينبغى يلزمنا أن نأخذ الموقف المناسب منه ، وأن نضع أنفسنا فى الحالة النفسية الملائمة على حد قول كيركجارد ونحن نستطيع لو أردنا أن نقرأ بعض أجزاء من ملحمة ملتون « الفردوس المفقود » كما لو كانت مقالا فى علم الفلك ، وفى هذه الحال نحن نشاء ألا نتوقف عن عدم التصديق اللازم للإيمان الشعرى . إذن فالتوقف عن عدم التصديق فعل

(١) « سيرة أدبية » ــ الجزء الثانى ــ ص ٦ .

(٢) انظر « عون على التأمل » ص ٣٤٩ . ومن كتاب Table Talk (٢٨ يوليو ١٨٣٢) نعلم كيف كان كولردج يؤكد أهمية التمييز بين التصديق والإيمان .

(٣) « سيرة أدبية » ــ الجزء الثانى ــ ص ١٠٧ .

إرادى فى جوهره ــ هذا من ناحية . ومن ناحية أخرى نحن نعتقد أن الذى دفع كولردج إلى توكيد عنصر الإرادة فى هذا الفعل هو أيضاً رغبته فى التمييز بين القراءة الشعرية الإيجابية أو الاستجابة الشعرية المثلى، وبين القراءة السلبية المحضة التى تؤدى إليها الفلسفة الترابطية ، تلك الفلسفة التى ظل يهاجمها كولردج طوال حياته . لهذا يقول كولردج إننا أثناء توقفنا عن عدم التصديق لسنا مجرد « متفرجين كسالى » على العالم الشعرى الذى يعرض أمام أعيننا ، ولسنا نستجيب كما لو كنا فى حالة حلم كما ظن بعض أتباع المدرسة الترابطية . فكما أن الكاتب نفسه يقظ واع مسيطر على جميع قواه أثناء عملية الإبداع الفنى كذلك يكون القارىء أثناء قراءته للنتاج .

ولا يعنى توقفنا عن عدم التصديق فصل الشعر عن الحياة ، وإنما يعنى فقط أننا نأخذ من التجربة موقفاً معيناً يختلف بطبيعة الحال عن موقف العلم ، ولهذا من العبث أن نقول إن الموقف العلمى أسمى من الموقف الشعرى ، أو أن نحتج على الموقف الشعرى مدعين أنه لا يوصلنا إلى الحقيقة العلمية أو العملية . فلم يقصد الشاعر أبداً إلى توصيل هذه الحقيقة ، وإن توقعنا منه أن يفعل ذلك فإننا حينئذ نخلط بين المواقف المختلفة ولا نأخذ من تجربته الموقف الشعرى اللازم . أما عند ما نأخذ الموقف الشعرى فإننا لا نحتج حينئذ على « هوميروس » مثلا لأنه يجعل الآلهة تتدخل فى صورة محسوسة فى شئون البشر مما يتنافى ومعتقدات الرجل الحديث ، ولا نهجر « دانتى » لأن تصوره للفلك فى « الكوميديا المقدسة » تصور عتيق لا يتفق ونظريات العلم الحديث ، كما أننا لا نتوقف عن القراءة ، حينما يقول لنا الشاعر أن السماء تبكى كما أن قلبه يبكى ، ونطل من النافذة لنتحقق مما إذا كانت السماء حقيقة تمطر ، ولا نتساءل بأى معنى منطقى يمكن للقلب أن يبكى ، ناهيك عن بكاء السماء .

ويتضح الموقف الشعرى فى نظرية كولردج فى تحليله لما يحدث لنا أثناء مشاهدتنا للمسرحية الشعرية ، وفى نظرية « الإيهام » illusion التى جعل منها

مبدأ أدبياً عاماً غير قاصر على الأدب المسرحى . ومشكلة العلاقة بين عالم المسرح وعالم الواقع (أو بين الفن والواقع) كانت من أهم المشكلات التى حاول حلها النقاد من قبل . وقد انقسم النقاد السابقون لكولردج إزاء هذه المشكلة إلى فريقين ، فريق يعتقد بأن الذى يحدث فى المسرح هو أن الشاعر يخدعنا خداعاً تاماً بحيث أننا نكاد نؤمن بأن الأحداث التى تمر أمام أعيننا على خشبة المسرح هى أحداث واقعة فعلا ، مثلها فى ذلك مثل أحداث العالم الواقعى ، ومن ثم اهتم هذا الفريق بالوحدات المسرحية الثلاث لأن الوحدات كانت ترمى إلى تقريب المسرحية بقدر المستطاع من أحداث عالم الواقع . أما الفريق الثانى فيؤمن بالعقل وحده وبعالم التجربة ، ويرى أن هذا الرأى ينافى العقل ، ويعتقد أننا أثناء مشاهدتنا للمسرحية إنما نكون واعين تمام الوعى وذلك طول الوقت بأننا جالسون فى المسرح ، وبأن ما يحدث على خشبة المسرح إن هو إلا تأليف وتمثيل ، وبأن الممثل الذى يقوم بأداء دور هامليت مثلا ليس هامليت وإنما هو الممثل « جاريك » مثلا . وواضح أن رأى الفريق الأول يخلط بين الفن والواقع ، وينكر الفرق الشاسع بين استجابتنا للمأساة أو التراجيديا مثلا واستجابتنا لحادث مؤسف فى الحياة اليومية . كذلك ينطوى رأى الفريق الثانى على غلبة النزعة العقلية والتجريبية ، واضمحلال الخيال واتخاذ موقف تجريبى عملى من الفن . وإذا كنا حقاً نعتقد طوال الوقت أثناء مشاهدتنا لمسرحية « عطيل » مثلا أنها ليست سوى تأليف وتمثيل فكيف نفسر مدى اهتمامنا بما يدور أمام أعيننا ، ومدى قلقنا على مصير عطيل نفسه ومصير دزدمونا وغيرهما من شخصيات المسرحية ؟ لذلك يرفض كولردج كلى الرأيين ويقول إن ما نشعر به فى المسرح ليس خداعاً delusion كما أننا لا نحس طول الوقت بأن ما نراه مجرد تلفيق وتأليف وتمثيل ، وإنما هو حالة وسط بين الاثنين أطلق عليها اسم « الإيهام » illusion أو مشاكلة الواقع [١] .

ما كنه حالة « الإيهام » هذه ؟ يقول كولردج إن أفضل وسيلة لتفهم هذه

---

(١) أنظر النص الخامس

الحالة هي أن نتأمل ما يحدث في ظاهرة الأحلام . ويعتقد غالبية الناس أننا أثناء النوم نحكم على ما نمر به من تجارب في أحلامنا بأنها تجارب حقيقية . ولكن هذا اعتقاد باطل في رأى كولردج ، وذلك لأن إرادتنا تتوقف عن العمل أثناء النوم ، ومن ثم لاتكون لدينا القدرة على الحكم . إن ما يحدث في تجربة الأحلام هو أننا لانطلق أى حكم على الإطلاق ، وذلك لتوقف قدرتنا على الحكم والمقارنة عن أداء وظيفتها ، وبالتالى فنحن لا نحكم على ما نراه في الحلم بأنه حقيقى كما أننا لا نحكم عليه بأنه غير حقيقى . وفى هذه الحالة السلبية تقوم الصور التى نشاهدها بالتأثير فى نفوسنا بوصفها صوراً . ولا يزعم كولردج أن حالتنا أثناء الحلم تستوى وحالتنا أثناء قراءتنا رواية تستحوذ على كل انتباهنا . إلا أنه ينكر أن الاختلاف بين هاتين الحالتين اختلاف جوهرى . فمصادر الاختلاف بينهما فى رأيه هو فقط ثلاثة أشياء . أولها أن الصور التى نشاهدها فى الحلم تكون أكثر وضوحاً نسبياً . وذلك لأن انتباهنا يكون كله مركزاً عليها ، فالحواس تتعطل عن أداء وظيفتها أثناء النوم . وتنعدم جميع المؤثرات الخارجية التى قد تشتت من انتباهنا . كذلك تولد انفعالات والعواطف ذاتها الصور فى الأحلام بينما فى حالة تجربة الإيهام تكون الصور ذاتها هى مصدر الانفعالات والعواطف. أما موضع الاختلاف الثالث فهو أن الحلم يظهر لنا فجأة أثناء النوم ، فنحن لا ننتقل بالتدريج من عالم اليقظة إلى تجربة الحلم . بينما ترانا أثناء قراءتنا أو مشاهدتنا لمسرحية مثيرة نصل بالتدريج إلى الحالة الشعورية التى تتعطل فيها قدرتنا عل الحكم والمقارنة . إذ يأخذنا الكاتب والممثلون بفضل ما لهم من حيل فنية . وينقلوننا من عالم الواقع خطوة فخطوة حتى نصل معهم إلى العالم الخاص بالمسرحية . فنعيش معهم فيه ونقبل مسلماته ونتوقع نتائجها وننفعل بما فيه من أحداث. غير أننا لسنا مجرد أداة سلبية يفعل بنا الكتاب والممثلون كما يشاءون ، فنحن نصحبهم فى رحلتهم هذه بموافقتنا وبمشيئتنا وبمساعدتنا الإيجابية . وبعبارة أخرى كما يقول كولردج « إننا نشاء أن نخدع » بحيث إننا نكون على استعداد

دائماً لليقظة من حالة الإيهام إذا ما وجدنا فى العمل الفنى أحداثاً غير محتملة الوقوع، أحداثاً يصعب تصديقها والتوفيق بينها وبين مسلمات هذا العالم المسرحى الخاص الذى دعانا الكاتب إلى المعيشة فيه . وهكذا نرى أنه على الرغم من أننا نساعد الكاتب على خلق حالة الإيهام إلا أن استمرار هذه الحالة أمر يعتمد على فن الكاتب وحده وعلى فهمه للطبيعة الإنسانية .

ولعل مسألة العلاقة بين الفن والواقع تعتمد على تصور الناقد للمحاكاة فى الفن . لقد قال أرسطو قديماً إن الفن ضرب من ضروب المحاكاة ، وقبل النقاد قوله حتى وقت قريب . ومع ذلك فإن تفسيرهم لهذه المحاكاة هو الذى جعل منهم أحزاباً وشيعاً ومدارس . هل معنى هذه المحاكاة أن الفن يقلد الطبيعة تقليداً أعمى؟ أم أنه يختار منها بعض العناصر ويحذف العناصر الأخرى ، وفى هذه الحال هل ينقل هذه العناصر المختارة كما هى أم هو يخلع عليها غلالة من المثالية ؟ وهل يقلد الفن نتاج الطبيعة أم هو يقلد المنهج الذى تتبعه فى خلقها لهذا النتاج ؟ وهل يقلد كل نتاجها أم هو يقلد الطبيعة البشرية وحدها ؟ وهكذا . كل هذه أسئلة أجاب عنها النقاد إجابات مختلفة . وكانت مصدر خلاف شديد بين المدارس النقدية المتضاربة .

ويأخذ كولردج بقول أرسطو إن الفن فى جوهره محاكاة . ولكنه يبين أن المحاكاة imitation ليست هى التقليد copy [١]. والفرق بينهما هو أن المحاكاة تستلزم وجود بعض الفرق بين الأصل والنتاج . أما التقليد فلا فرق بينه وبين الأصل . أو على الأقل يوحى التقليد بعدم وجود فرق بينه وبين الأصل . والفن فى رأى كولردج محاكاة وليس تقليداً ، ولذلك فنحن لا نستطيع أن نتهم كولردج ، كما فعل بعض المؤرخين الإنجليز ، بأنه يؤمن بالطبيعية أو الواقعية المتطرفة فى الفن وفى المسرح بوجه خاص. فهو يقول إن المحاكاة تولد اللذة

---

(١) أنظر النص التاسع .

فى النفس ، بينما يبعث التقليد على الاشمئزاز ، وإن سبب اللذة والشرط الضرورى لحدوثها هو إدراك الفرق بين الأصل والمحاكاة . والذى يميز المحاكاة عن التقليد هو أن المحاكاة وليدة « التأمل » بينما التقليد نتيجة « الملاحظة » الصرفة [١]. ففى العمل الأدبى الذى لا يدخله إلا التقليد نجد المظهر الخارجى للعالم دون أن تتدخل فيه روح الشاعر أو شخصيته . بينما لا نجد العالم الخارجى كما يبدو موضوعياً فى المحاكاة بقدر ما نجد رؤية الشاعر للوجود وتجربته وإحساسه إزاءه. الفرق إذن بين التقليد والمحاكاة ليس فرقاً فى الكم بقدر ما هو فرق فى الكيف . فنحن لا نجد فى مسرحيات شكسبير مثلا صورة للعالم وللحياة الإنسانية سجلها الشاعر نتيجة لملاحظته لهذا العالم وهذه الحياة ، صورة حذف الشاعر منها بعض العناصر وأضاف إليها عناصر أخرى ، وإنما نجد فى هذه المسرحيات تجربة شكسبير للعالم ورؤيته للحياة الإنسانية من وجهة نظر معينة . إن العمل الفنى نتاج الروح الإنسانية وليس مجرد صورة للعالم الخارجى ، إنه تجسيد لقيم إنسانية معينة — الشيء الذى لا نجده فى التقليد الصرف .

حقاً إن تجربة الشاعر تجربة شخصية . إلا أن هذه التجربة لا تتعلق بذات الشاعر الضيقة ، وبأموره الشخصية البحتة ، وإنما تنبع من أعماق كيانه ، ولذلك فإن لها مدلولا إنسانياً عاماً . فالشاعر حينما يكتب إنما هو يستبطن ذاته ، ويتأمل ما هو إنسانى كلى فيها ، أى ما تشترك فيه الإنسانية جمعاء . ويقول كولردج مثلا عن شكسبير الذى يعتبره دائماً مثلا أعلى للفنانين « إنه خلق شخصياته من طبيعته الباطنة . ولكننا لا نستطيع أن نقول بصدق إنه خلقها من طبيعته هو بوصفه فرداً جزئياً . وذلك لأن طبيعته الجزئية إنما هى مجرد مظهر من مظاهر الطبيعة ونتيجة ومخلوق وليست قوة خلاقة . . . إن شكسبير أثناء عملية الإبداع الفنى لا « ذات » له سوى الذات الإنسانية العامة . » . ويؤكد كولردج دائماً الصفة اللاشخصية لهذه التجربة الشخصية ، فمثلا من دلائل العبقرية عنده

---

(١) انظر مثلا « نقد كولردج لشكسبير » الجزء الثانى من ص ١٣٢ إلى ١٣٦ .

أن يختار الشاعر موضوعات بعيدة كل البعد عن ذاته الشخصية [١] ، ويقول فى إحدى رسائله «إنه من السهل أن نخلع أفكارنا وإحساساتنا على مخلوقات خيالية ؛ لكن العمل الصعب حقاً والجهد الحقيقى هما فى تحرر أنفسنا من أنفسنا ، وفى تقمص أفكار وأحساسات لمخلوقات لها ظروف غريبة تماماً علينا وتختلف كل الاختلاف عن ظروفنا . » ويقول أيضاً فى إحدى محاضراته فى الفلسفة وتاريخها «إن العبقرية معناها المعيشة فيما هو إنسانى كلى . »

ويوضح كولردج الفرق بين « الملاحظة » و « التأمل » فى « مقال عن المنهج» فيبين أن العقل أثناء عملية « الملاحظة » إنما يسجل بأسلوب سلبى خالص الإحساسات التى تصل إليه من العالم الخارجى ، ويكون حينئذ بمثابة مرآة لا تعدو وظيفتها عكس صورة طبق الأصل ، هذه الصورة هى « التقليد » . أما فى حالة « التأمل » فإن العقل ينطوى على ذاته فى حالة نشاط إيجابى ، ويفرض صوره على الإحساسات السلبية فيضفى عليها معنى وقيمة . ولا تأتى المعانى من الخارج عن طريق الملاحظة وإنما تنشأ فى ذات الشاعر عن طريق التأمل . « وفى كل ما هو جدير باسم الشعر بمدلوله العام تكون للمعانى (التى تنشأ فى ذات الفنان نفسه) الأهمية الكبرى ، وبالقياس بالمعانى تصبح للمادة قيمة ثانوية بحتة . » وفى عملية الإبداع الفنى ذاتها يحتل التأمل مكان الصدارة وتليه بعد ذلك الملاحظة . وثمة فرق آخر بين هاتين القوتين ، ألا وهو أن الملاحظة وحدها لا تستطيع أن تخلق شكلا حياً كما يفعل التأمل ، وإنما يكون الشكل الذى توجده شكلا صناعياً ميتاً . ويشبه كولردج عمل الملاحظة بجمع ربع برتقالة وربع تفاحة وربع ليمونة وربع رمانة ويضم هذه الأرباع جميعاً بحيث يبدو النتاج وكأنه فاكهة مستديرة ملونة . أما التأمل فيتضمن عملية الخيال الثانوى ولذلك فهو يخلق لنا كائناً حقيقياً حياً موحداً : «إن التأمل يطور بذرة الحياة من باطن الشىء عن طريق ملكة الخيال وذلك طبقاً لفكرة أو لمعنى معين فى العقل . » ونحن نحس فى العمل الأدبى الذى

---

(١) أنظر النص السادس .

دخله التأمل بأن ما يقوله الكاتب هو وحده الذى يمكن قوله فى الموقف المعين ، ولا ألفاظ غير تلك التى استعملها تؤدى نفس الوظيفة ، أى أننا نحس بحتمية العمل الفنى كما نحس بحتمية الحياة فى العالم العضوى الحى . والمعانى التى يصل إليها الشاعر عن طريق التأمل والتى يجسدها فى عمله الفنى هى « القيم » التى تبرزها العبقرية الشعرية فى عالم حجبت العادة والتقاليد الفكرية ما فيه من معنى وقيمة عن أنظارنا ، أى أنها تمثل لنا تقييم الشاعر للوجود والحياة الإنسانية . ويقول كولردج إن الرجل العبقرى « يحس بلغز العالم ويعيننا على حله . » وأن « الرجل العبقرى يلقى ضوءاً جديداً على العالم[1] » .

وفى ضوء هذا التحليل للعلاقة بين الفن والواقع يتبين لنا أن كولردج جانبه الصواب حينما شبه حالة المشاهد فى المسرح بحالة الحالم . فبدلا من توكيده للحقيقة الشعرية فى العمل الفنى أى لما فيه من «قيم» إنما هو يقرب العمل من الأحلام وأحلام اليقظة وكل ما هو من شأنه الهرب بالإنسان من واقع الحياة. فكون عملية الإيهام تعتمد على الإرادة وحدها كفيلة بأن تميز بين الإيهام والحلم . ويبدو أن كولردج فى اللحظات التى يلجأ فيها إلى هذا التشبيه لا يزال خاضعاً عن غير وعى لتأثير سيكولوجية الترابط واللذة . فإذا كانت غاية الشعر هى توصيل اللذة فإنه يجب علينا أن نفعل كل ما فى وسعنا لكى نحصل على هذه اللذة ، فنبطل حكمنا على الأشياء ونخدع أنفسنا بإرادتنا . ولكن هذا كله ليس من الحقيقة فى شىء ، فلسنا مجرد نظارة سلبيين تسحرنا الحوادث التى تمر أمام أعيننا وتجلب النعاس إلى عقولنا ، وإنما العكس . فنحن نستجيب بكل قوى شخصيتنا مكتملة حينما نستجيب الاستجابة السليمة للعمل الفنى أو المسرحى أمامنا . وهذا هو ما يقوله كولردج فى مواضع أخرى من كتاباته النقدية . والذى يميز هذه الاستجابة هو ، كما ينوه كولردج نفسه ، أننا نأخذ بموقف معين من التجربة ، وهو الموقف الشعرى ، ولا نأخذ بموقف آخر مثل الموقف العلمى أو

---

(١) أنظر النص الثانى .

العملى . فحينما نتوقف عن الحكم إنما نفعل ذلك فى ميدان معين ، أو على مستوى بالذات . حقاً إننا لا نتساءل عما إذا كان هامليت هو فى الحقيقة فلان ماثلا أمامنا ملقياً ببعض أشعار شكسبير . غير أن السبب فى ذلك ليس كوننا فى حالة شبيهة بحالة الأحلام أو كوننا قد توقفنا عن الحكم بصورة مطلقة ، ولكننا ندرك أن مثل هذا التساؤل فى غير موضعه . ذلك لأننا قررنا أن نأخذ موقفاً معيناً أو أن نضع أنفسنا فى حالة سيكولوجية معينة يفرضها علينا الشعر أو الفن ، وليس لأننا شئنا أن نخدع أنفسنا . فنحن دائماً فى حياتنا اليومية نفرض على أنفسنا حالات سيكولوجية معينة على هذا النحو ، ولو لم نفعل ذلك لصار ما لنا الفوضى . فنحن لا نقف لنتساءل مثلا حينما نحل مسألة هندسية معينة عما إذا كانت الدائرة شكلا جميلا ، أو عما إذا كانت رمزاً صوفياً ، كما أننا حينما نفترض لأجل الحياة العملية أن الشمس تشرق وتغرب لا نقف ونتساءل عما إذا كانت الأرض هى فى الحقيقة التى تدور حول الشمس . ففى كل مجال من مجالات التجربة الإنسانية المختلفة سواء كانت هذه التجربة عملية أو علمية أو فنية إلخ . . . ترانا نتوقف بمحض إرادتنا عن الحكم على مستوى معين فحسب وفق ما تتطلبه طبيعة هذا المجال ، مبعدين عن وعينا جميع الاعتبارات الدخيلة . ومع ذلك فلا نستطيع أن نقول إننا نتوقف عن الحكم والمقارنة بصورة مطلقة ، أو إننا نخدع أنفسنا كل يوم . ويصدق هذا القول على الأدب كما يصدق على غيره من ميادين التجربة البشرية . فإذا كنا لا نتساءل إذا كانت أحداث المسرحية حقيقية ، بمعنى أن وجودنا فى المسرح حقيقى ، فلا زلنا نحكم على علاقة أجزاء المسرحية بعضها بالبعض الآخر وعلى معنى ما يدور أمامنا . بل إننا عادة نكون فى حالة وعى مرهف ويقظة تامة حينما نشاهد المسرحية . ورب حدث عرضى غير هام فى ظاهره ، أو قول عابر تدلى به إحدى الشخصيات ، يكون له مغزى عميق ، ويحدد من استجابتنا الكلية إزاء المسرحية . ولن نستطيع أن نرى مغزى هذا الحدث أو هذا القول اللهم إلا إذا كنا فى حالة وعى تام . وإنه لمن الأخطار التى تهدد

فهمنا للفن اعتبار العالم الفنى مماثلا لعالم الأحلام . وذلك لأننا حين نؤكد عنصر اللاحقيقة فيه إنما نفصل بين الفن والحياة ، على حين أن تجربتنا للعمل الفنى كالمسرحية الجيدة من أوثق التجارب صلة بحياتنا . فكثيراً ما غيرت رؤية المرء مأساة عميقة ، أو قراءته لها ، من موقفه من الأمور الجادة فى الحياة . إن العلاقة بين الفن والحياة علاقة وثيقة دائماً ، ولن يستطيع أى فن أن يفصل نفسه عن الحياة دون أن يهدد ذلك من كيانه ، ويسلبه وظيفته الأساسية . فكما يقول كولردج نفسه «إننا لا نحكم على الكتب بالكتب وإنما نحكم عليها بالنسبة لتجاربنا فى الحياة .» غير أنه يجدر بنا أن نذكر قبل أن نفرغ من مناقشة هذا الموضوع أن كولردج قد تنبه فى تحليله لحالة الإيهام إلى أهمية العناصر اللاوعية فى التجربة الفنية ، وإلى التأثير العميق الذى يولده العمل الفنى فى نفس القارىء والذى يصل إلى طبقات من الشعور أو اللاشعور لا يبلغها التفكير المنطقى — الشىء الذى دفعه إلى تشبيه هذه التجربة بالأحلام .

وفى مواضع كثيرة من كتابات كولردج نجده غير راض عن تشبيه تجربتنا للفن وللمسرح خاصة بتجربة الحلم . وحينما يتمكن من التخلص من تراث التفكير التجريبى وسيكولوجية الإحساسات نجده يسمو بالتجربة الفنية عن مستوى الخداع والأحلام ، فيقول مثلا « إنها فى الحقيقة أكثر من مجرد حلم » ويقول أيضا « إنه على الرغم من الموقف الشعرى أو الإيمان الشعرى لا يستطيع أن يتوقف فى الواقع عن الحكم ولو لحظة عابرة » ولا يستطيع أن يعتبر عملا فنياً عظيماً أى قصيدة يعرض لنا الشاعر فيها نظرة تحكمية فى الأشياء ويشوه فيها الحقيقة كما يحلو له . كذلك تصبح التجربة الشعرية أى تجربة قراءة الشعر عبارة عن فقدان القارىء لذاته الشخصية الضيقة فى تجربة أرحب وأصفى من تجاربه ، وتكون اللذة أو بالأحرى الغبطة أو النشوة الروحية التى يحس بها هى النتيجة التى تترتب على « تلك العملية التى لن أصفها بأنها خداع برىء ، وإنما أقول إنها عملية السمو بذواتنا وفقداننا لها فى موسيقى أسمى الأفكار » . فالشاعر

الكبير «هو الذى يجعلنى أنسى طبقتى وشخصيتى وظروفى الخاصة ويسمو بى إلى مرتبة الإنسان الكلى» . ويعتقد كولردج أن الشعر يشبه الدين فى تأثيره على النفس فى بعض النواحى ، فهو يهدف -كما يفعل الدين إلى «تعميم المعانى الخاصة ويمنع الناس من قصر اهتمامهم فقط على مجال فعالهم الضيق وعلى ظروفهم الشخصية .» وهو أيضاً «يذيب الفرد فى الجنس ويجعل من المستحيل على الفرد أن يفكر فى مصيره ووضعه الراهن دون أن يشمل فى نظرته مصير البشرية كلها ووضعها .» الشعر إذن ليس وهماً باطلا ولا هو تقليد لعالم الواقع كما هو ، ولكنه فى جوهره «رؤية روحية» . إنه «ليس مجرد نسخة من الأشياء بل تأمل العقل للأشياء .» ويقول كولردج أيضاً «إن الشعر الرائع هو ترجمة الواقع إلى المثالى» . وهذه هى النتيجة التى تترتب على نظريته فى الخيال كما سنرى فيما بعد .

٤ ــ الشعر والأخلاق

إذا كان الشعر هو تأمل العقل للأشياء ، أو ترجمة الواقع إلى المثالى ، فإنه إذن تعبير عن العالم الروحى ، وعن قيم خلقية معينة ، وهكذا يمكننا أن نصف موقف كولردج النقدى بأنه موقف خلقى ، على أنه يلزمنا فى هذه الحال أن نحدد ما نقصده بهذا الموقف الخلقى لكى نميز بينه وبين موقف سابقيه من نقاد القرن الثامن عشر . لقد كان هؤلاء النقاد بدورهم نقاداً أخلاقيين ، ولكنهم كانوا ذلك بالمعنى السطحى للفظة . فكانوا يطالبون الكاتب بأن يقدم لهم فى صورة مباشرة قواعد عامة للسلوك ، وكانوا يبحثون دائماً عن مغزى القصيدة ، أو الدرس الخلقى الذى يرمى الشاعر إلى تلقيننا إياه عن طريق شعره . وإذا لم يكن هذا الدرس واضحاً ظاهراً حكموا على الشاعر بأنه لا يخدم قضية الأخلاق ، كما نجد مثلا فى نقد الدكتور جونسون لأعمال شكسبير . أما كولردج فإن موقفه

يختلف عن ذلك اختلافاً بيناً ، ونحن نصفه بأنه خلقى بمعنى أن الشعر فى نظره يتضمن قيماً روحية ، وأنه ينتمى إلى عالم الروح ووليد التأمل فى شروط الحياة الإنسانية بما فيها من خير وشر ، وأن الشعر الجيد لا يمكننا أن نفصله عن الأخلاق. لهذا نجده فى نقده لمسرحيات شكسبير مثلا يبين لنا أن كل شخصية من شخصياتها تمثل لنا قيماً خلقية معينة ، وذلك على عكس ما ينادى به بعض النقاد الرومانتيكيين مثل « وليم بليك » الذى يقول : « إن الشر والخير لا علاقة لهما بالشخصية» . فالوعى بالذات هو جزء من ما هية الإنسان فى رأى كولردج ، بل إنه نقطة بداية فلسفته ، ويفترض هذا الوعى بالذات فى نظره وجود العقل والحاسة الخلقية . ومن ثم كانت الحاسة الخلقية جزءاً جوهرياً من تصوره للإنسان .

وهكذا يفسر كولردج الأعمال الأدبية تفسيراً خلقياً فى أساسه ، فلا يعتبر مأساة « عطيل» مثلا مجرد مأساة رجل غيور ، وإنما يرى فيها تعبيراً عن الخداع الإنسانى المطلق . كذلك يخلص من مسرحية هامليت بأن « الفعل هو غاية الوجود الأساسية» . ويجد فى شخصيتى الملك رتشارد الثالث وياجو « عرضاً مسرحياً للنتائج الرهيبة التى تترتب على تغليب الفكر على الأخلاق . » ويؤكد كولردج أهمية حرية الإرادة فى مفهوم التراجيديا ، فيقول « إن إرادة الإنسان الحرة هى المحرك الأول » ، و « إن المسرحية التى تعرض لنا صراعاً بين الفرد مصدره عيب فيه وإرادة عليا واعية هى أكثر التراجيديات عمقاً فى تأثيرها فى النفس . » ولعل نقده لمأساة ماكبث مثل واضح لتوكيده أهمية الإرادة البشرية[1] فعلى الرغم من أنه لا يقلل من أهمية العنصر الخارق فى هذه المسرحية ، الذى يظهر فى صورة الساحرات ونبوءاتهن لماكبث ، إلا أنه لا يرد الشر إلى أسباب خارقة فقط . فالشر فى ماكبث لا يفرض على شخص ماكبث من الخارج

---

(١) أنظر « نقد كولردج لشكسبير» . الجزء الأول من ص ٦٧ إلى ٨٢ والجزء الثانى من ص ٢٦٩ إلى ٢٧٢ .

فحسب بل إن جزءاً كبيراً منه ينبع من ذاته . حقاً إن الساحرات يمثلن إلى حد ما الأقدار والغضبات التى تظهر فى التراجيديا الإغريقية ، ومع ذلك فإن قدرتهن على التنبؤ بالمستقبل لا تسلب ماكبث مسئولية الاختيار . لقد تحققت نبوءاتهن فى مسألتين فقط ، أما فيما يتعلق بالمسألة الثالثة (أى أن ماكبث سيصبح ملكاً فى يوم من الأيام) فتحقيق النبوءة يتوقف على إرادة ماكبث ذاته . إن اختيار البطل لفعل معين هو ذاته الذى يولد المأساة ، ومع أنه بمجرد اختياره يصبح سجين هذا الفعل وسجين النتائج المترتبة عليه إلا أن ذلك لا يجعل منه شخصاً مسيراً من البداية . فليست نبوءة الساحرات هى التى تولد المأساة ، وإنما الذى يولدها إرادة ماكبث الضعيفة التى لم تمكنه من مقاومة الإغراء . ويرى كولردج أن المشكلة فى الصورة التى وضعها فيها هنا تشبه كثيرا مثيلتها فى الدين . لكنه يبين أن الشعر يختلف عن الدين والميتافيزيقا فى أنه يكتفى بالفكرة العامة ، ونحن لا نطالبه بعرض مفصل لمشكلة حرية الإرادة : « كل ما فى وسعنا أن نطالب به الشاعر هو أن يعطينا فكرة « عامة » وليس عرضاً منطقياً دقيقاً متماسكاً فى جميع تفاصيله بحيث يفند الاعتراضات الميتافيزيقية . » وهكذا لا بد من توفر حرية الإرادة فى المأساة لأن عالم المأساة فى جوهره عالم خلقى .

وفى هذا العالم الخلقى نجد الشر والخير معا . فللشر وجوده الميتافيزيقى ، بمعنى أنه ضرورى كلى ولا يمكن إلغاؤه بأى من التفسيرات . فالشر مصدر ذاته وليس مصدره الظروف الخارجية العارضة فى أى صورة كانت ، وهو بذلك سر من الأسرار التى يعجز العقل الإنسانى عن تفسيرها . يختلف كولردج إذن عن معظم نقاد القرن الثامن عشر الذين أخذوا بفلسفة « شافتسبرى » . فقد نادى شافتسبرى فى إنجلترا بما نادى به « ليبنتز » فى ألمانيا من أن هذا العالم أفضل العوالم الممكنة ، ومن أن الشر ليس له وجود حقيقى . وكانت النتيجة المنطقية فى ميدان النقد الأدبى عند أتباع هذا المذهب الفلسفى هى الإيمان بما كان يسمى « العدالة الشعرية[1] » ، التى كانت تقضى بوجوب عقاب المخطئين ومكافأة

---

(١) أنظر ص ٤٦ .

المحسنين فى التراجيديا . ولذلك يسفه كولردج آراء النقاء الذين يؤمنون بمبدأ العدالة الشعرية ، ويدافع عن النهاية الحزينة الأصلية لمأساة « الملك لير » لشكسبير ، تلك المأساة التى عدّل أحد كتاب القرن السابق من نهايتها بحيث كافأ فيها جميع المحسنين وأعاد الملك لير إلى عرشه طبقاً لما يقضى به مبدأ العدالة الشعرية . وكان النقاد السابقون لكولردج يفضلون بالإجماع هذه النهاية المحرفة المفتعلة التى تتعارض والرؤية الشعرية العامة للوجود كما تظهر فى هذه المسرحية ولاسيما فى النهاية التى كتبها شكسبير لها . كذلك نجد كولردج لإيمانه بأن الشر فى نهاية الأمر سر من الأسرار التى يعجز العقل الإنسانى عن تفسيرها يعتقد أن شخصية ياجو فى مسرحية « عطيل » من أبدع الشخصيات التى خلقها شكسبير ، وذلك على الرغم من أنه لم يتمكن من تفسير ما فيها من شر تفسيرا يقتنع به العقل .

ويتحتّم على التراجيديا الكاملة فى نظر كولردج أن يتحقق فيها التوازن بين قوى الخير والشر . فالتراجيديا (والشعر عامة) صورة صادقة للحياة الإنسانية ، وهى لذلك لا تستطيع أن تتجاهل الأخلاق دون أن تزيف الحياة ، ومتى ما زيفت الحياة فإن القارئ أو المشاهد لن يرى وجه الشبه بين عالم التراجيديا والعالم الحقيقى الذى يعيش فيه ، ولن يتمكن من القيام بعملية التوحيد بين نفسه وبين البطل التراجيدى ، تلك العملية التى بدونها يستحيل الإحساس بالتجربة الشعرية . ولن يستطيع القارئ أن يقوم بهذه العملية إذا وجد نفسه وجها لوجه أمام عالم يتألف من الشر فحسب . لذلك يعتقد كولردج أننا لن نجد أى متعة فى قصة تخلو قلوب شخصياتها الأساسية جميعا من كل خير . وكما أن التراجيديا بوصفها صورة عامة للحياة الإنسانية يجب أن يتحقق فيها التوازن بين قوى الخير والشر ، كذلك يتحتّم على البطل التراجيدى ألا يكون مجرد رجل شرير . ويتفق كولردج فى هذه النقطة مع أرسطو فى آرائه عن البطل التراجيدى المثالى التى نجدها فى كتابه « عن الشعر » .

وهكذا نرى أن كولردج يؤكد دائما أهمية الأخلاق فى الشعر . بل إنه يبالغ

إيمانه بأهميتها أنه حينما يتحدث عن تجربة الإيهام ، فيقول إننا فى هذه التجربة نتوقف عن الحكم ، ينكر إنكاراً باتاً أننا نستطيع فى نفس الوقت أن نبطل نشاط حاستنا الخلقية وفى مقاله عن الجمال يقول إنه قد يجوز أن نستغنى عن الحاسة الخلقية أحياناً فى الموسيقى والرسم ولكنه يستحيل علينا أن نفعل ذلك فى الشعر [١] .

غير أن كولردج يبالغ أحياناً فى أهمية الأخلاق فى الفن ، ويظهر ذلك فى بعض أحكامه على الأعمال الأدبية المعينة ، فنجده يهاجم الشاعر الألمانى جوته بدون حق على أساس خلقى ، ويجد فى بعض شخصيات شكسبير قيماً خلقية لم يرم الشاعر إلى تبيانها فيها ، فيؤمن مثلا بأن شخصية « فولستاف » الكوميدية الشهيرة تمثل نفس القيم التى تمثلها شخصيتا الملك رتشارد الثالث وياجو ، أى أنها جميعاً تمثل « تغليب العقل على الأخلاق » ، وفى حكمه هذا يتضح لنا كيف أن نظرته الخلقية الجادة ضللته عن حقيقة فولستاف الفكاهية .

٥ ــ نظرية الخيال

اضطرتنا المناقشة السالفة إلى أن نشير إلى نظرية كولردج فى الخيال إشارة مقتضبة فى بعض المواضع ، والآن سنعرض لهذه النظرية بشىء من التفصيل . وقبل أن نفعل ذلك يجدر بنا أن نذكر موقف النقاد السابقين إزاء الخيال بصفة عامة . فلعل أهم ما يميز بين المذهبين الكلاسيكى والرومانتيكى فى النقد هو الموقف الذى أخذه نقاد المذهبين من الخيال . وقد سبق أن بينا كيف كان نقاد المدرسة الكلاسيكية يهاجمون الخيال بعنف ويصفونه بأنه ملكة فوضوية لا تراعى أى قانون وتؤدى إلى الجنون والهذيان ، وذلك لأن الخيال لا يخضع لسلطان العقل ، فهو قوة لا ضابط لها ، وواجب الإنسان الخلقى يقضى عليه

(١) « سيرة أدبية » ، الجزء الثانى ، ص ٢٥٢ .

بأن يكتبها فى نفسه .[١] ومع ذلك فإذا كانت هناك صفة عامة يشترك فيها نقاد المدرسة الرومانتيكية فهى اهتمام هؤلاء النقاد بالخيال . وتأكيدهم لأهميته فى الشعر. ولم يأت اهتمامهم بالخيال فجأة . وإنما مهد لهم الطريق من جاء قبلهم مباشرة ، فنجد شاعراً ناقداً مثل « جوزيف وورتون » ينادى فى منتصف القرن الثامن عشر بأن الإبداع والخيال هما أهم ملكات الشاعر . ومن الواضح أن هذه النظرة إلى الخيال تختلف اختلافاً كبيراً عن نظرة « ديكارت » أو « هوبز » أو « دريدن» . وحينما نصل إلى النقاد الرومانتيكيين ذاتهم نجدهم لا يعتبرون الخيال مجرد ملكة من المستحسن استغلالها فى كتابة الشعر ، وإنما هم ينظرون إليها كوسيلة إيجابية للوصول إلى الحقيقة ، أى إنهم أحلوها محل العقل الذى كان النقاد الكلاسيكيون يحتكمون به ، ويعتبرونه أهم ملكة لدى الإنسان ، فيقول الشاعر المتصوف « وليم بليك » : « إن عالم الخيال هو عالم الأبدية » . «وإن القوة الوحيدة التى تخلق الشاعر هى الخيال أو الرؤية المقدسة . » و « أن الصور الكاملة التى يبدعها الشاعر لا يستخلصها من الطبيعة وإنما هى تنشأ فى نفسه وتأتيه عن طريق الخيال . » ويقول الشاعر الناقد «وردزورث» إن الخيال « هو ربما أنبل ملكة» لدى الإنسان . و « إن الصوت الذى هو صوت شعره لا يستطيع أن يسمعه القارئ بدون أن تتوفر لديه ملكة الخيال . » كذلك نجد من بعدهما الشاعر « كيتس » يقول «إن الجمال الذى يقبض عليه الخيال لا بد وأن يكون هو الحقيقة ، وذلك سواء وجد أم لم يوجد من قبل » ، بينما يعرّف « شيلى» الشعر فى مقاله النقدى « دفاع عن الشعر» ، فيقول « إن الشعر بمعناه العام يمكن تعريفه بأنه تعبير عن الخيال » ، ويعقد مقارنة بين الخيال والعقل فيقول فيها «إن العقل يحترم الفروق بين الأشياء ، بينما يحترم الخيال مواضع الشبه فيها . إن العقل بالنسبة للخيال بمثابة الآلة بالنسبة للصانع ، والجسد بالنسبة للروح » . وهكذا نرى أن موقف الرومانتيكيين من الخيال هو نقيض موقف

---

(١) أنظر ص ٤٩ .

الكلاسيكيين الذين كانوا يعتقدون أن واجب المرء يقضي عليه بأن يخضع الخيال لسلطان العقل .

من الطبيعى إذن أن يهتم كولردج بالخيال . وأن يفرد له مكاناً كبيراً فى مذهبه النقدى . إلا أن كولردج يختلف عن غيره من النقاد الرومانتيكيين فى نظرته إلى الخيال ، وذلك لأن نظرته أشمل وأعم من نظرتهم ، كما أنه حاول أن يجعل نظريته فى الخيال جزءاً من فلسفته العامة . وعلى الرغم من أنه يحاول تعريف الخيال الشعرى بالذات بدقة وتفصيل إلا أنه لا يفصل الخيال الشعرى تماماً عن ضروب الخيال الأخرى ، ويحدد للخيال عامة وظيفة خاصة فى شتى عمليات المعرفة . ومن هنا جاء تمييزه المعروف بين ما يسميه « الخيال الأولى» و « الخيال الثانوى » .

ولا يخلو تعريفه للخيال الأولى من شىء من الصعوبة مما جعل النقاد والشارحين يفسرونه تفسيرات مختلفة . ولهذا يحسن أن نبسط هنا نشأة هذه الفكرة وتطورها عنده قبل أن نقدم التعريف ذاته .

يقول كولردج فى « سيرة أدبية » إنه بدأ يتنبه إلى وجود ملكة خاصة سماها فيما بعد بملكة الخيال حينما كان يستمع إلى صديقه الشاعر وردزورث وهو يلقى عليه إحدى قصائده . إذ وجد فى هذه القصيدة صفات لم يحس بوجودها فى كثير من الشعر من قبل . واتضحت له فى هذه القصيدة موهبة الشاعر التى تظهر فى قدرته على تكييف ما يلاحظه من الموضوعات ، وفى جمعه بين الملاحظة الدقيقة والخيال الأصيل وبين الإحساس العميق والفكر الثاقب ، كما تظهر فى قدرته على خلق جو أو نغم خاص نشره حول الأحداث والمواقف والأشخاص التى تتكون منها القصيدة وفى قدرته على خلع غلالة من المثالية عليها جميعاً بحيث أن الشاعر تمكن من إزالة ما وضعته العادة من حجب بين الناظر وبين هذه الأحداث والمواقف والأشخاص فبرزت حقيقتها أمام عينيه جديدة كل الجدة أحس كولردج بقدرة الشاعر هذه ، ومنذ ذلك الوقت أخذ يسعى إلى

فهم كنهها حتى آمن أخيراً بأنها وليدة ملكة خاصة تتميز عن غيرها من الملكات فتراه يقول : « لقد جعلتنى تأملاتى المتكررة فى الموضوع أظن أن « الخيال » و «التوهم » ملكتان متميزتان متباينتان كل التباين وليسا كما يعتقد الجميع مجرد درجتين مختلفتين من نفس الملكة . كما أن تحليلى الدقيق للملكات الإنسانية ومميزاتها الخاصة ووظائفها وآثارها أحال ظنى هذا إلى يقين تام . » هكذا فسر كولردج هذه الظاهرة الخاصة فى حدود علم النفس المعاصر له والذى كان يقوم على فكرة الملكات .

وقد شغلت مناقشة الخيال حيزاً كبيراً من حديث كولردج وورد زورث ، فقد كانا يودان أن يحدثا نهضة فى الشعر الإنجليزى المعاصر وكانا يعتقدان أن الشعر حينئذ كان فى حالة ركود لافتعاله وتصنعه ومبالغاته وبالذات بسبب افتقاره إلى هذه الملكة الهامة . ولذلك أخذا على عاتقهما تأليف شعر صادق جديد ، شعر يرمى إلى إبراز الجدة فى الظواهر المألوفة ، وذلك ليس عن طريق تزييف هذه الظواهر وإنما بتناولها بأسلوب صادق واقعى ، أسلوب يكشف مع ذلك عن مدلولها الكامن . ثم نشرا معا ديوانهما المشهور « مقطوعات قصصية غنائية » بمثابة تجارب فى هذا النوع الجديد من الشعر .

ولعل أهم ما أثار انتباه كولردج فى إنتاج وردزورث هو قدرة الشاعر على « الخلق » ، خلق الجو والنغم والعالم المثالى . ولم يكن فى مقدور كولردج تفسير ظاهرة الخلق هذه فى حدود المذهب الترابطى الآلى الذى كان يؤمن به فى ذلك الوقت ، إذ أن الشاعر حسب هذا المذهب يقتصر مجهوده على الربط بين موضوع وآخر وفق قانون تداعى المعانى وحده ، وعلى إيجاد علاقات بين الظواهر لا تنشأ من الظواهر ذاتها بطريقة طبيعية حية ، وإنما يفرضها الشاعر عنوة عليها . أما كون الشاعر « يخلق » من ذاته ، أو يضفى من روحه حياة على الموضوع بحيث يصبح الموضوع حياً مثل الكائن العضوى الحى فهذه فكرة لا مجال لها فى

حدود المذهب الترابطى الذى رسم لنا صورة سلبية تماماً للعقل . وهكذا وجد كولردج ظاهرة فى الشعر الرائع تعجز المدرسة الترابطية عن تفسيرها . هذه الظاهرة سماها كولودج «الخيال» ، أما الظاهرة الأخرى التى تستطيع الترابطية تفسيرها والتى تظهر فى الربط التعسفى بين الموضوعات فقد أطلق كولردج عليها اسم «التوهم» . ولعل هذا يفسر لنا لماذا هو يهتم دائماً بتوضيح الفرق بين «الخيال» و «التوهم» ، فالمسألة عنده ليست مجرد فرق بين ضربين من الشعر ، وإنما هى أعم من ذلك بكثير . إنها مسألة الفرق بين نظرتين مختلفتين فى الإنسان ، نظرة مادية آلية سلبية ونظرة روحية خلاقة . لقد أخذ كولردج يفقد ثقته بالتدريج فى النظرة السلبية وفى الموقف التحليلى العقلى وحده . فتراه يقول إنه يشك فى صحة أى حل ميتافيزيقى لا يقره القلب ، وأنه صار يؤمن بأن المرء الذى يتمكن من التفكير العميق لا بد وأن يكون مرهف الحس عميق الشعور ، فإدراك الحقيقة فعل حدسى مباشر ، يعتمد على الإرادة والعاطفة . ومما هو جدير بالذكر أن ملكة الخيال التى توصل الشاعر إلى صميم الأشياء لا تنشط إلا تحت تأثير العاطفة . أما التوهم فلا يعتمد على حالة الفنان العاطفية . فى عملية التوهم يحاول العقل مجرداً عن العاطفة أن يربط بين الأفكار والموضوعات الجزئية ، فيفشل فى إيجاد كل موحد حى ، وينتج فقط مجموعة أو عالما من الصور الجامدة منفصلة الواحدة منها عن الأخرى . ويقابل كولردج بين هذا العالم الذى نصل إليه عن طريق العقل وحده وبين عالم الحقيقة والفلسفة الحقة الذى نصل إليه فقط حينما يمتزج القلب والعقل معا . وفى ميدان الفن يقابل بين النتاج الحى الذى يخلقه الخيال وبين الجزئيات الباردة الجامدة التى يجمعها التوهم ويكدسها . ورؤية الشاعر للحقيقة هى وليدة «الامتزاج الحقيقى المباشر أو الاتحاد بين قلبه وعقله وبين المظاهر الكبرى للحياة» . ولا تتم عملية الإتحاد هذه بدون توفر العاطفة لدى الشاعر ودون أن يهتز كيانه كله . وهكذا يعتمد نشاط ملكة الخيال على علاقة جوهرية بين الروح الإنسانية والطبيعة ، علاقة يدركها الإنسان فى لحظة

رؤيا عاطفية وعقلية معا . فالشاعر فى لحظة الرؤيا يرى فى الطبيعة المحسوسة رموزاً لحياته الباطنة . إن الطبيعة فى ذاتها مجرد معطى جامد ميت ولكنها تدب فيها الحياة حينما تمتزج بالروح الإنسانية فتعكس التجارب الروحية المختلفة . ومع ذلك فلا يجد الإنسان رموزاً فى الطبيعة كما يهوى وأينما يهوى ، بل هناك انسجام أو تعاطف إن جاز هذا التعبير بين الطبيعة ورموزها وبين الروح الإنسانية التى تفسرها وتجد فيها دلالات خاصة . فكلا الرمز والروح التى تفسر هذا الرمز يشتركان فى حياة روحية واحدة . وتجربة الخيال عبارة عن شعور حاد بهذه الحياة الروحية التى تشمل الطبيعة والإنسان وتتعداهما[1]

وحينما تعرف كولردج على فلسفة كنط كان أول ما جذبه إليها تفرقته بين العقل والفهم المنطقى ، لأنه وجد فيها ما يؤيد عدم ثقته فى الفهم المنطقى ، ووافق كولردج كنط على أن الفهم أو التفكير المنطقى لا يصل إلى ما هو فوق المحسوسات وما يتعدى التجربة الجزئية . ولكنه ، كما سنرى فيما بعد[2] ، سرعان ما رفض بقية المذهب الكنطى ، فلم يوافق كنط على أنه لا توجد لدى الإنسان أى ملكة تستطيع أن تتعدى عالم الظواهر و « تعرف » معانى العقل مثل معنى الله والحرية والخلود والسبب فى ذلك أن كولردج كان يؤمن بأن فى مقدور الإنسان أن يصل عن طريق تجربته المباشرة إلى معرفة الحقيقة المطلقة التى توجد وراء المظاهر . وبينما يعتقد كنط أن معانى العقل ليست إلا مجرد افتراضات يؤمن كولردج بأنها موجودات حقيقية ، وبأننا نستطيع أن نتعرف عليها بواسطة « العقل » الذى هو غير « الفهم المنطقى » . ولا يرفض كولردج ما يدعو إليه كنط من استحالة معرفة جوهر الأشياء فحسب ، وإنما يأخذ عليه أيضاً عدم ثقته بالعاطفة . ومع ذلك فقد أخذ كولردج من كنط بعض آرائه فى الخيال . إذ يرى كنط أن ملكة

---

(١) انظر النص التاسع .

(٢) انظر الجزء الخاص بكولردج الفيلسوف .

الخيال ضرورية لعمليات المعرفة . فالخيال فى نظره وسيط بين معطيات الحس وبين صور الفهم المنطقى المجرد، فهو يعرض الجزئيات الحسية العديدة فى صورة أو شكل يمكن الفهم المجرد من وضعها تحت مقولاته المعروفة ، يأخذ كولردج بفكرة ضرورة الخيال لعمليات المعرفة ، ولذلك نجده يقسم الخيال إلى أولى ضرورى للمعرفة الإنسانية عامة ، وإلى خيال ثانوى يختص به بعض الشعراء. إلا أننا يجب أن نلحظ الفارق الجوهرى فى مفهوم الفيلسوفين للخيال . فليس للخيال عند كنط أى قدرة على الوصول إلى الحقيقة كما يؤمن كولردج . فهو يجمع الجزئيات الحسية بوصفها جزئيات حسية ، ولكنه لا يصل إلى الوحدة الجوهرية التى تكمن وراء هذه الجزئيات كما يقول كولردج . الخيال الكنطى إذن لا يخلق ولا يوحد كما يؤمن كولردج ، ومع ذلك فقد أعان كنط كولردج على الربط بين ملكة الخيال الشعرى وبين ملكة الخيال العام الذى يدخل فى عمليات المعرفة .

مكث كولردج يفكر طويلا فى العلاقة بين هاتين الملكتين ، وأدى به التفكير إلى الاعتقاد بأن هناك وجه شبه كبير بينهما . فالذى يحدث فى الخيال الشعرى هو أن الشاعر يخلع روحه على موضوعات العالم الخارجى ، ويفرض عليها عاطفته ووعيه وذاته، وفى أثناء هذه العملية يبدو له كأنه يسبر أغوار هذه الموضوعات ، وكأن حقيقتها الجوهرية تتكشف له . وهكذا افترض كولردج أن شيئاً مماثلا لذلك يحدث فى عملية الخيال العام ، وأن المعرفة كلها تقوم على عملية إدراك الذات نفسها فى الموضوع ، وأن عملية الإدراك هذه لا تتم إلا بواسطة ملكة الخيال، وبذلك يصبح الخبال هو المحور الأساسى للمعرفة . ولا شك أنه فى ذلك قد تأثر تأثيراً عميقاً بفلسفة « شيلنج » . فقد أفرد شيلنج للخيال مكان الصدارة فى مذهبه ، وجعله أسمى قوى الإنسان وأهمها ، واعتبر الخيال الملكة الوحيدة التى تمكن الشاعر بل والفيلسوف من الوصول إلى الحقيقة . فالخيال عند شيلنج هو الملكة التى توفق بين المتناقضات عن طريق اكتشاف

الوحدة الباطنة التى تكمن خلف هذه المتناقضات .

ويبدأ شيلنج فلسفته بدراسة ظاهرة الشعور ، أو العلاقة بين الأنا واللاأنا ، بين الذات والموضوع أو بين الفكر والوجود . ويعتقد أن الذات لا توجد بدون موضوع يظهرها لذاتها ، كما أن الموضوع لا يوجد بدون ذات تدركه . ولكى يزيل شيلنج التناقض بين الذات والموضوع يفترض أن مصدرهما مبدأ أعلى من الذات والموضوع يصير فى الوقت نفسه ذاتاً وموضوعاً . ففى تجربة الوعى الذاتى أو الشعور بالذات تصير الذات موضوعاً لذاتها فتصبح الذات والموضوع نفس الشىء ويزول بذلك التناقض بينهما[1] . وهذه الحقيقة التى هى أساس المعرفة بأسرها لا يدركها العقل إلا بالحدس المباشر وعن طريق الخيال . فالعقل الخالص أو المطلق حينما يحد من ذاته بحيث يجعلها « موضوعاً » يتأمله إنما يقوم بعملية تخيل أولية ، وهى عملية خلق بمعنى أنها تخلق من الذات موضوعاً . وتتكرر هذه العملية فى تجارب العقول الجزئية حين تعى نفسها والعالم الخارجى . وهكذا فى حالات الشعور العادى يمكن الخيال العقل من التمييز بين نفسه وعالم الموضوعات . وفى حالات الشعور الفلسفى يصبح الخيال هو القوة التى تمكن الفيلسوف من التأمل الباطنى لأساس هذا التميز أو التناقض بين الذات والموضوع وبالتالى تمكنه من إزالة هذا التناقض . أما لدى الفنان فالخيال هو القوة التى تمكنه من أن يخلق لنا عملا يتجسد فيه مبدأ التوفيق بين المتناقضات ، إذ أن العمل الفنى يتحد فيه الذات والموضوع أو الروح والمادة — ذات الفنان وروحه من جهة والمادة أو الطبيعة من جهة أخرى . وهكذا يكون الفن أسمى صورة تظهر لنا فيها الحقيقة ، فالعمل الفنى يعبر عن الحقيقة التى تحاول الفلسفة التعبير عنها ، ألا وهى أن الشعور واللاشعور ، الروح والمادة شىء واحد فى الأصل .

---

(١) أنظر النص الثانى عشر .

وحينما يخلع شيلنج على الخيال وظيفة التوفيق بين المتناقضات وبالتالى يجعله ضرورياً للمعرفة بأسرها إنما هو يطور فكرة كنط عن الدور الوسط الذى يلعبه الخيال بين الفهم العقل والحواس. غير أنه كما يتضح لنا يذهب بها إلى نتيجة لا يقره عليها كنط. والذى جذب كولردج إلى هذا العرض لوظيفة الخيال هو قدرة الخيال على خلق وحدة حقيقية بين الأشياء المتنافرة المتناقضة ، وبلغ حماسه لفكرة الوحدة هذه أنه يسيء فهم اللفظة الألمانية التى تعنى الخيال Einbildungskraft فيظن أنها تعنى فى أصلها «القوة الموحدة» ، ويصوغ لفظة جديدة فى اللغة الإنجليزية من أصل يونانى وهى Esemplastic power يصف بها قوة الخيال على خلق الوحدة من الكثرة.

ونستطيع الآن بعد هذه المقدمة الفلسفية أن نعرض التعريف الشهير الذى وضعه كولردج للخيال ، والذى حاول أن يميز فيه بينه والتوهم ، عسى أن نتمكن من فهمه على النحو السليم. يقول كولردج فى الفصل الثالث عشر من كتابه «سيرة أدبية» : «إننى أعتبر الخيال إذن إما أوليا أو ثانوياً. فالخيال الأولى هو فى رأيى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكناً ، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق. أما الخيال الثانوى فهو فى عرفى صدى للخيال الأولى ، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية. وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها ، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه. إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد ، وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على أى حال يسعى إلى إيجاد الوحدة ، وإلى تحويل الواقع إلى المثالى. إنه فى جوهره حيوى بينما الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لا حياة فيها. أما التوهم فهو على نقيض ذلك لأن ميدانه المحدود والثابت ، وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التى نعبر عنها بلفظة «الاختيار» . ويشبه التوهم الذاكرة فى أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته

كلها جاهزة وفق قانون تداعى المعانى . »

هذا هو التعريف الشهير الذى حاولنا ترجمته هنا على الرغم من غموضه وصعوبته وواضح أن الخيال الأولى هو الذى يشترك فيه الناس جميعاً فى عمليات المعرفة ، ولولاه لاستحالت المعرفة ذاتها . وهو خلاق بمعنى أن الناس عن طريقه يقابلون بين ذواتهم وبين العالم الخارجى ويجعلون من العالم الخارجى موضوعاً لذواتهم . ويقوم الناس بعملية الخيال هذه بطريقة تلقائية وبدون وعى منهم . أما الخيال الثانوى وهو خيال الشعراء فيوجد مع الإرادة ، وهو خلاق بمعنى أنه يخلق إنتاجاً فنياً حيا ، والفرق بين هذا الخيال والتوهم هو أن التوهم لا يوجد ولا ينتج إنتاجاً حياً ، بل تظل المادة التى يعمل بها جزئيات باردة لا حياة فيها . هذا فضلا عن أن الخيال هو الملكة التى توصلنا إلى الحقيقة بينما يكتفى التوهم بالصور والإحساسات المفككة . وأحسبنا قد تحدثنا بما فيه الكفاية عن علاقة الخيال بموقف كولردج الفلسفى ، ونوهنا بأن اهتمام كولردج وغيره من معاصريه بالخيال يمثل تحولا خطيراً فى تاريخ الفكر الأوربى من موقف فلسفى سيكولوجى مادى آلى يعتمد على العقل وحده إلى موقف حيوى روحى يؤكد الحدس والمزج التام بين العقل والعاطفة ، إن لم يكن تغليب العاطفة على العقل . ذلك الموقف الجديد هو أساس الحركة الرومانتيكية والموقف الرومانتيكى من الإنسان والتجربة . والآن ما هى النتائج التى تترتب على فكرة الخيال هذه فى ميدان النقد الأدبى بمعناه الضيق ؟

إن أولى هذه النتائج وأهمها هى أن الشعر ليس مجرد تسلية جذابة محببة إلى النفس ، ولا هو مجرد مصدر للذة ، وإنما هو وسيلة من وسائل تفهم الحقيقة وتقييمها . والفرق بين ما يسميه كولردج « العبقرية » (وهى التى تتميز بنشاط الخيال الشعرى) وبين مجرد « الموهبة » هو أن نظرة العبقرية إلى الوجود نظرة مباشرة تتميز بالجدة وتتحرر من قيود العادة والعرف . فالرجل العبقرى يحطم

---

(١) أنظر النصين الأول والثانى .

السدف التى تقف بينه وبين وموضوع تأملاته والتى أقامتها العادة والأجيال السابقة فيرى الموضوع جديداً مباشراً وكأنه لم يره من قبل ، فهو يملؤه العجب والدهشة وهو ماثل أمامه كما لو كان طفلا يتعرف عليه لأول مرة . وعلى هذا النحو لا يوجد شيء مألوف أو حقيقة عتيقة فى نظر العبقرى، وإنما كل ما يلمسه يصبح جديداً غزيراً ذا دلالة مباشرة . هذا هو بعض المقصود من قول كولردج فى تعريفه للخيال الثانوى « إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد » ، إذ يحطم السدف التى خلقتها العادة ، فحجبت حقيقة الموضوع عن الأنظار ، كما يهدم جميع الارتباطات التى ارتبطت بالموضوع فى ذهن الناس ، فيرى الموضوع على حقيقته الأولى وجدته الأصلية ، أو يضفى عليه من روحه وعاطفته ونفسه بحيث يكتسب معنى جديداً . ويمثل كولردج لخاصية العبقرية هذه ، والتى هى وليدة نشاط ملكة الخيال الثانوى ، فيقول : « من منا لم يشاهد الثلج يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ولم يختبر إحساساً جديداً وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية

بالثلج الذى يسقط على النهر

فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفى إلى الأبد . »

والرجل العبقرى هو الذى يعيد إلى الحقائق الشائعة المألوفة جدتها وفاعليتها فى الحياة الروحية ويصف كولردج الشاعر العبقرى بأنه « يلقى ضوءاً جديداً على الأشياء . » ويقابل بين وصفه هذا ونظرته التى تعتبر الشعر وسيلة للوصول إلى الحقيقة وبين النظرة الكلاسيكية التى عبر عنها الشاعر « الكزاندربوب » حين عرف الشعر بأنه « التعبير الرائع عن الفكرة الشائعة » . ولا تقتصر وظيفة الشاعر الصادق فى رأى كولردج على إبراز ما خفى من الأمور ، وإنما هو بالفعل يضيف شيئاً جديداً ، فيضع الأشياء المألوفة فى نظام جديد وفى علاقات لم توجد من قبل .

وإذا كان الخيال الثانوى « يذيب ويلاشى ويحطم لكي يخلق من جديد » فإن الشعر الخيالى الحق لن يكون صورة طبق الأصل للعالم الخارجى أو للموضوع الذى يتحدث عنه . إذ لا بد من إذابة معطيات هذا العالم وتحطيمها بقصد خلقها من جديد . فالعالم الخارجى إذن ليس إلا بمثابة المادة الخام . وعلى الشاعر أن يصهرها قبل أن يضفى عليها الشكل المعين الذى تمليه عليه رؤيته للوجود ، وقبل أن يعطيها معنى ودلالة خاصة . ولذلك فلا فضيلة مطلقاً فيما يسمى بالشعر الواقعى الصرف الذى يحاول بقدر المستطاع أن يصور الواقع كما هو . هذه هى النتيجة الخطيرة الثانية التى تترتب على نظرية كولردج فى الخيال . فالذى جذب انتباهه فى شعر وردزورت وجعله يفكر فى وجود ملكة خيال خاصة لم يكن مجرد صدق ملاحظات الشاعر بل قدرة الشاعر على تكييف ما يلاحظه من الموضوعات وعلى تعديله وتشكيله ، وبالتالى قدرته على تحويل الواقعى المادى إلى مثالى روحى . الشعر إذن أولا وآخرا نتاج روحى ، فالشاعر يشكل العالم ، وينفخ فيه حياة من حياته هو ، ويعطيه معنى مصدره تجربة الشاعر ذاتها . ويجب على الناقد إذن ألا يحكم على الصور الشعرية فى القصيدة تبعاً لصدقها أى لمطابقتها لعالم الواقع ، وإنما يكون معيار الصورة الشعرية هو ما فيها من حياة مصدرها روح الشاعر . يقول كولردج : « ليست الصور وحدها ، مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع ، ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ، هى الشىء الذى يميز الشاعر الصادق . وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو سلسلة من الأفكار والصور ولدتها عاطفة سائدة ، وحينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالى إلى لحظة واحدة ، وحينما يضفى عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية[١] . »

ويوضح كولردج الفرق بين أثر الخيال والتوهم فى الشعر فيشبه أثر الخيال بالحصرة delirium والتوهم بالهتر mania ، فى حالة الهتر يفرغ العقل مكنوناته

---

(١) أنظر النص السادس .

فى صورة مضطربة مفككة لاتربط بين أجزائها فكرة واحدة ، ويعمل العقل فى هذه الحالة وفق قانون تداعى المعانى وحده ، بينما فى حالة الحصرة ينحصر العقل فى حدود فكرة واحدة ثابتة توحد بين تعبيراته المختلفة ، ويرى الأشياء جميعاً بالنسبة إلى هذه الفكرة المسيطرة عليه . فالتوهم إذن يجمع الأشياء ويضعها جنباً إلى جنب دون أن يصهرها ويحيلها إلى كل موحد كما يفعل الخيال . ويمثل كولردج لتأثير كل من التوهم والخيال ببيتين أحدهما للشاعر المسرحى « أتوبى » ويمثل التوهم ، والآخر لشكسبير وهو يمثل الخيال . تقول إحدى الشخصيات وهى فى حالة جنون وهذيان فى مسرحية لأتوبى .

« قيثارات وسرطان البحر وبحار من اللبن وسفن من العنبر »

وواضح أن هذه الصور جزئيات مفككة لا تربط بينها فكرة واحدة . ويقابل كولردج بين هذا القول وقول الملك لير (الذى كاد يفقد صوابه نتيجة لإساءة معاملة بناته له) بعد أن رأى شخصاً أبله وجده صدفة فى الأحراش :

« ماذا ؟ هل بناته هن اللائى وضعنه فى هذه الحال ؟ »

ويدل سؤال الملك لير هذا على أنه ينظر إلى الغير وإلى العالم الخارجى من خلال تجربة الشخصية القاسية ، أى أن تجربته بمثابة المركز الذى ترد الأشياء جميعاً إليه . ويقدم كولردج لنا مثالين آخرين من شعر شكسبير يتضح فيهما الفرق بين نتاج الملكتين . . أولهما من قصيدته « فينوس وأدونيس » .

« إنها تأخذ بيده بكل لطف .
فإذا بيده فى يدها تشبه زنبقة مسجونة فى سجن من الثلج .
أو عاجا فى رباط من المرمر .
صديقة ناصعة البياض تمنطق عدواً ناصع البياض . »

وهو مثل واضح للتوهم . فالزنبقة والثلج والمرمر والعاج هنا جزئيات محدودة

ثابتة باردة ، جمعها الشاعر عنوة ورصها جنباً إلى جنب ، وهى لا تتفاعل مع يدى الشاب والإلهة التى تعشقه . والعلاقة الوحيدة التى بين هذه الأشياء جميعاً هى علاقة البياض ، ولكن الشاعر لم يصهر هذه الجزئيات فى بوتقة خياله ، ولم يخلق منها وحدة حية ، كما هو يفعل فى هذه البيتين من نفس القصيدة ، واللذين يصف فيهما الشاعر هرب أدونيس فى الغسق من فينوس ، الإلهة التى كانت متيمة بحبه :

« انظر ! كيف مرق فى المساء مختفياً عن عين فينوس .

مثلما يهوى الشهاب المتألق من السماء . »

ويحلل كولردج هذين البيتين قائلا : « كم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون عناء وبدون أى نشاز : جمال أدونيس — وسرعة هربه — ولهفة الناظر المحدق المتيم ويأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالى الطفيف الذى يخلعه الشاعر على الكل [١]» . الخيال الشعرى إذن بالإجمال هو مصدر كل وحدة عضوية نامية فى نظر كولردج .

٦ — الشكل والمضمون

يواصل كولردج التفكير فى قدرة الخيال على خلق هذه الوحدة الحية فينتهى بمساعدة الفلاسفة والنقاد الألمان مثل « شيلنج » و « شليجل » إلى أن هناك نوعين من الشكل فى الأعمال الفنية : ما يسميه الشكل العضوى ، والشكل الآلى أو الميكانيكى . والفرق بينهما هو إلى حد بعيد الفرق بين الخيال والتوهم . فالشكل العضوى هو الذى يبدعه الخيال ، وهو ينبع من باطن العمل الفنى ذاته أى من فكرة فى نفس الشاعر ، ولا يفرض على العمل الفنى من الخارج . إذ

---

(١) أنظر النص الرابع .

يقول كولردج « لو كانت للشعر قواعد تفرض عليه من الخارج لما ظل شعرا وإنما تدهور إلى منزلة الصنعة الآلية . » وفى حدود هذا الفهم للشكل يتضح لنا أن مسألة الوحدات المسرحية الثلاث — الزمان والمكان والفعل — التى كان نقاد القرن السابق مغرمين بالحديث عنها وتطبيقها على الأدب المسرحى ، إنما تقوم على تصور خاطىء للشكل الشعرى . فليس الشكل الخارجى البحت بالشىء الهام فى الشعر أو الفن عامة . وإنما المهم حقاً هو الشكل الباطنى العضوى ، أى اتحاد العناصر المكونة للعمل الفنى اتحاداً عضوياً بحيث تتغلغل نفس الفكرة أو العاطفة فى كل جزء من أجزاء المسرحية وبحيث يعكس لنا كل مشهد من مشاهدها بل كل صورة شعرية وكل لفظة فيها تقريباً رؤية الشاعر للوجود . فاعتماد كل جزء من الأجزاء المكونة للعمل الفنى اعتماداً كلياً على الأجزاء الأخرى هو معيار جودة الشكل . وهكذا نرى أن الشكل والمضمون فى موقف كولردج النقدى يتحدان إتحاداً تاماً حتى يصعب الفصل بينهما . فالشكل ليس إلا المظهر الخارجى للمضمون . ويجد كولردج فى مسرحيات شكسبير مثلا رائعاً للشكل الفنى العضوى فيقول إننا نجد فيها « نمواً وتطوراً وخلقاً . فكل سطر يولد السطر التالى بل كل لفظة تنجب اللفظة التى تليها — بينما يحس القارئ بإرادة الشاعر متغلغلة ومنتشرة فى العمل الفنى كله . » ولأن المسرحيات تنمو وتتطور نجد كولردج يهتم دائماً فى نقده العملى بدراسة المشاهد الأولى منها . وبتحليلها تحليلا تفصيلياً . باعتبار أن شكسبير يقدم إلينا فيها « البذرة » التى ستنمو وتتطور فيما بعد . أى فى المشاهد التالية . ويشرح كولردج الفرق بين الشكلين قائلا : « يكون الشكل آلياً أو ميكانيكياً حينما نفرض على أى مادة معينة شكلا حددناه من قبل . شكلا لا ينبع بالضرورة من صفات هذه المادة . . . أما الشكل العضوى فهو غير مكتسب ، ولكنه فى باطن الشىء ، ويتحدد فى تطوره من الداخل ، ومعنى شكله هو بالضبط اكتمال نموه . »[1] ويمثل كولردج

---

(١) « نقد كولردج لشكسبير » الجزء الأول — ص ٢٢٤ .

للفرق بين الشكلين كما ذكرنا من قبل بالفرق بين شكل فاكهة طبيعية مستديرة وبين شكل نتاج صناعى جمعنا فيه ربع برتقالة وربع تفاحة وربع رمانة وربع ليمونة ووضعنا هذه الأرباع جنباً إلى جنب بحيث يبدو النتاج وكأنه فاكهة مستديرة حقيقية . والرجل العبقرى هو وحده الذى يتمكن عن طريق الخيال من خلق عمل فنى يتحقق فيه هذا الشكل العضوى .

وهكذا لا يصح أن نقابل بين العبقرية والقانون فنقول كما قال النقاد من قبل إن شاعراً كبيراً مثل شكسبير رجل عبقرى ولكنه يعوزه النظام والقانون . حقاً إن فى العبقرية دائماً عنصر الإلهام وهو عنصر لاشعورى ، إلا أن الشعر الرائع لا ينتج عن الإلهام وحده ، فالشعر الرائع ليس شعر الطبيعة وإنما شعر إنسانى يتحقق فيه التوازن بين الشعور واللاشعور . « فالرجل العبقرى هو الحلقة التى تصل بين الشعور واللاشعور وتجمع بينهما ، ولهذا فيتحتم عليه أن يشارك فى كليهما [١] . » ولذلك نرى كولردج يهتم فى نقده العملى بتحليل الأعمال الفنية تحليلا يبين براعة الفنان الواعية وحذقه لصنعته . ويلح كولردج فى قوله إن العبقرية لا تستطيع أن تظهر نفسها بدون الصنعة والجهد الواعى . للعبقرية إذن قانونها الخاص الذى تحترمه ولا تحيد عنه . إلا أن هذا القانون ليس قانوناً خارجياً يفرض عليها من أعلى ، وإنما هو قانونها الخاص الذى يمكن الرجل العبقرى من أن يطرق أفضل السبل لتحقيق أهدافه . ولهذا الكلام نتائجه الخطيرة حقاً ، إذ أن معناه القضاء على القوانين « المطلقة » التى كان معظم النقادالكلاسيكيين يلجأون إلى تطبيقها على كل عمل فنى من قبل — سواء أكان مرد هذه القوانين أرسطوأم غيره . معناه حقاً أن القوانين أصبحت نسبية تختلف باختلاف العمل الفنى المعين ، ولكن ليس معناه القضاء على فكرة القانون ذاتها فى النقد .

---

(١) أنظر النص التاسع .

ا ــ اللفظ والمعنى .

وينتج من فكرة الشكل العضوى أيضاً القضاء على ثنائية اللفظ والمعنى التى كانت شائعة فى النقد الأدبى السابق . فإذا كان من مظاهر الشكل العضوى فى العمل الفنى أن جميع أجزاء العمل ومكوناته يعتمد كل منها على الآخر اعتماداً كلياً ، ويرتبط بعضها بالبعض الآخر ارتباطاً وثيقاً بحيث تنتشر الرؤية الشعرية فى جميع أطراف العمل وتنعكس فيها جميعاً ــ إذا كانت هذه هى طبيعة الشكل العضوى فحينئذ يصبح من العبث ، بل من الخطر ، فصل أى جزء عن الأجزاء الأخرى ، فلا يصح مثلا أن نفصل الشخصية فى مسرحية شعرية عن الجو والبنيان المسرحى اللذين ترد فيهما ، أو أن ننزع الشعر عن الشخصية وهكذا . فالعلاقة بين الرؤيا التى تتضمنها القصيدة وبين الألفاظ التى تعبر عنها علاقة وطيدة بحيث إن الرؤيا يصيبها التغير متى ما حورنا ولو قليلا فى الألفاظ [1] .

ويميز كولردج بين لغتين أو استعمالين مختلفين للغة : ما يسميه « لغة الإنسان » وهى فى الواقع لغة الحياة اليومية ولغة العلم . فى هذه اللغة نجد مثلا أن الصوت « شمس » أو الحروف ش م س عبارة عن أداة اصطلاحية بحتة ، الغرض منها الإشارة إلى موضوع ما هو الشمس فى هذه الحالة . وهذه اللغة كافية لأغراض كثيرة فى العلم وفى الحياة اليومية ، بل إنها أصلح من غيرها للعلم ، وذلك بسبب طبيعتها المجردة . وفى نقيض « لغة الإنسان » نجد ما يسميه مجازا لغة الطبيعة ، أى العالم الخارجى الحقيقى بموضوعاته المحسوسة المباشرة الحية . أما الاستعمال الثانى للغة فهو لغة الشعر ، ولا سيما فى الشعر الرائع كما يظهر عند شكسبير . وفى هذا الاستعمال نجد اللغة تحتل مكاناً وسطا بين « لغة الإنسان » و « لغة الطبيعة » ، بين لغة الإشارة الباردة المجردة وبين الموضوعات الحية

---

(١) أنظر النص السابع .

المحسوسة . أو كما يصفها « إنها اللغة الأولى ممتزجة باللغة الثانية ، اللغة الاصطلاحية مستخدمة بحيث إنها لا تكتفى بمجرد الإشارة إلى الصورة الباردة للشيء ، وإنما بحيث تعبر عن حقيقة الشيء . » ويقول أيضاً فى موضع آخر « إن الفرق شاسع بين الألفاظ التى تستعمل كمجرد علامات اصطلاحية للفكر . والتى هى بمثابة عملة للتخاطب ، عملة ناعمة الملمس أمحى ما كان عليها من رسم وكتابة لكثرة الاستعمال ، وبين تلك الألفاظ التى توصل لنا صوراً ، سواء كانت هذه الصور مستعارة من موضوع خارجى معين لكى تحيي وتخصص موضوعاً آخر . أو كانت مستخدمة بطريقة رمزية لكى تجسد حالة المتكلم الباطنة ، أو مستخدمة بحيث تعبر على الأقل عن نزعاته الخاصة . » والفرق الذى يود كولردج أن يوضحه هنا قريب جداً من ذلك الفرق الذى أصبح شائعاً فى الفلسفة والنقد الإنجليزيين المعاصريين . واللذين يهتمان اهتماماً بالغاً باللغة وبشتى ضروب استعمالها ، أى الفرق بين استعمال اللغة بقصد الإشارة واستعمالها للتعبير عن الإنفعال . فالاستعمال الأول مجرد ولتجريده نجده أصلح ما يكون لقصد الإشارة . بينما الاستعمال الثانى مشبع بالتجربة . وهو لا يشير فقط وإنما ينقل التجربة فى صورتها المحسوسة المعقدة .

ويتميز الشعر الرائع (الذى يستخدم اللغة على النحو الثانى بالطبع) بأن لكل عنصر من عناصره اللغوية وظيفة خاصة يقوم بأدائها . فيقول كولردج : « فى نظرى يجب أن يكون لكل عبارة ولكل استعارة وتشخيص ما يبررها من العاطفة . سواء كانت هذه العاطفة عاطفة الشاعر ذاته أو عاطفة الشخصية التى يرسمها لنا » . ويعرّف الشعر بأنه « أفضل الألفاظ فى أفضل الأوضاع » . ويقصد بذلك أن أى سطور يمكن ترجمتها إلى ألفاظ أخرى من نفس اللغة دون أن تفقد أى قدر من مدلولها سواء فى المعنى أم فى الارتباطات أم فى أى انفعال ذى بال هى لا شك سطور معيبة فى أسلوبها . ويكرر كولردج الحديث عن هذه النقطة الهامة فيقول « إن الشعر الرائع هو الذى لا يمكن ترجمته إلى ألفاظ أخرى دون أن يفقد جماله شيئاً » .

اللفظ والمعنى إذن مرتبطان فى الشعر الرائع ارتباطاً وثيقاً بحيث إنك لا تستطيع أن تغير اللفظ دون أن تغير المعنى . ولا يقصد كولردج بالمعنى مجرد المحتوى المنطقى للكلام . ولكن مفهومه للمعنى غزير رحب قريب من مفهوم ذلك الناقد الإنجليزى الكبير المعاصر الدكتور « رتشاردر » الذى كتب الكثير عن مشكلة المعنى ، والذى تأثر تأثيراً عميقاً بكولردج . فيقول كولردج « ولا يتضمن « معنى » اللفظة فى رأيى مجرد الموضوع الذى يقابلها ، بل يشمل أيضاً جميع الارتباطات التى تبعثها اللفظة فى أذهاننا . فطبيعة اللغة لا تمكنها من نقل الموضوع فحسب وإنما تجعلها أيضاً تنقل شخصية المتكلم الذى يعرض الموضوع ونواياه . » ويشمل المعنى أيضاً فى نظره الموقف أو السياق الذى ترد فيه اللفظة ، وهكذا نراه يتحدث أحياناً عن « عناصر المعنى ومكوناته الثنائية والثلاثية والرباعية » .

وتختلف عناصر المعنى فى تركيبها فى الشعر عنها فى النثر ، ولعل هذا هو أحد الأسباب التى جعلت كولردج يعترض على آراء وردزورث فى لغة الشعر . فبينما يؤمن وردزورث بأنه لا فرق بين لغة الشعر ولغة النثر يؤكد كولردج لنا وجود هذا الفرق وأهميته ، إذ أن نظم الكلام فى الشعر أو النظام الذى توضع فيه عناصر المعنى يختلف فى جوهره عنه فى النثر[1]. ولا يرجع الاختلاف إلى وجود الوزن فى الشعر فحسب ، وإنما سبب الاختلاف هو أيضاً أن العلاقات التى تنشأ بين لفظة وأخرى فى الشعر الرائع تختلف عنها فى النثر ، فهى فى الشعر علاقات حية نامية وليدة الخيال الثانوى الذى يوحد بين هذه الألفاظ والمعانى ، كما تبين لنا من تحليله للبيتين اللذين يصف شكسبير فيهما هروب أدونيس من فينوس[2]. وللأسف لن نستطيع أن نورد أمثلة لكتابات كولردج النقدية الرائعة التى يحلل فيها لغة شكسبير أو غيره من الشعراء ، ويبين فيها العلاقة الوثيقة بين الرؤية الشعرية والألفاظ التى تعبر عنها ، ويشرح فيها بالتفصيل

---

(١) انظر النص الثامن .

(٢) انظر ص ٦٢ .

الوظيفة التى تؤديها كل صورة دقيقة فيها ، فهذه مسألة يكاد يستحيل الحديث عنها فى لغة غير لغة الأصل .

ب ــ الوزن والموسيقى :

ومن النتائج التى تترتب على مفهوم كولردج للشكل العضوى ؛ وبالتالى على نظريته فى الخيال، اعتبار الوزن والموسيقى عنصراً جوهرياً لا ينفصل عن العناصر الأخرى المكونة للقصيدة . لقد كان النقاد من قبل كما أشرنا يؤمنون بثنائية الشكل والمضمون ويفرقون بينهما[١] . ولهذا فقد اعتبروا الوزن ضمن العوامل الشكلية البحتة ، واعتقدوا أنه مجرد قالب خارجى تصب فيه التجربة . أما كولردج فكان يؤمن بأن الوزن أو الموسيقى جزء لا يتجزأ من الإنتاج الشعرى . وكان فى تحليله للنماذج الشعرية المختلفة يوضح كيف يؤكد الوزن المعنى ، وكيف تؤثر العاطفة فى الوزن والنغم ، بل كيف يعبر النغم عن شخصية المتكلم . ولم يكن يعتبر الوزن قالباً خارجياً جامداً يفرض على التجربة فرضاً . وإنما كان يعتقد أن الوزن والتجربة الشعرية بشتى عناصرها يولدان معا فى نفس اللحظة . ولما كان الوزن فى أصله يمثل التوازن بين الشعور واللاشعور ، أو بين العاطفة والعقل كما سنرى فيما بعد ، لذلك نلاحظ أنه كلما زادت العاطفة وتحررت شيئاً ما من زمام العقل وسلطانه دخل قدر من الحرية فى وزن الشعر ، حتى إنه إذا ما أفلتت من زمام العقل تماماً اختفى الوزن كلية بدوره (كما نجد فى هذيان بعض شخصيات شكسبير فى حالة الجنون) . وقد ساعدته طبيعة الأوزان الإنجليزية على تبيان هذه الحقيقة بوضوح تام ، وذلك لأنها تسمح بقدر كبير من الحرية والتصرف ، الشىء الذى يميزها عن أوزان اللغة العربية مثلا والسبب فى ذلك هو أنه لا توجد للفظة الإنجليزية الواحدة قيمة وزنية مطلقة كما هى الحال فى اللغة العربية .

---

(١) انظر ص ٤٩ .

وقبل أن نفصل فى الحديث عن نظرية كولردج فى الوزن يجب أن ندرك أولا العلاقة الوثيقة بين هذه النظرية وبين نظرية الخيال . فهو يقول [١] : « إننى أعتقد أنه من البشائر المرضية جداً فى تأليف الشاب الولع بالصوت الغنى العذب حتى وإن كان فى ذلك إفراط معيب . ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقى فى شعره أصيلة ، وليست نتيجة تقليد آلى سهل . . . . فالصور الشعرية (حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة ولا سيما حين يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحياء) شأنها شأن الأحداث المثيرة ، والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية الشيقة — كل هذه الأشياء ، بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها فى صورة قصيدة ، قد يستطيع أى فرد موهوب وعلى قدر من الاطلاع أن يكتسبها بالجهد المتصل مثلما يكتسب المرء حرفة من الحرف . . . أما الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هما هبة الخيال وحده . ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتثقيفه ، ولكنه يستحيل تعلمه ، مثله فى ذلك مثل القدرة على خلق أثر موحد من الكثرة وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن . إن هذه هى الأشياء التى يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة » . الخيال وحده ، كما رأينا ، هو الذى تتلاشى عنده المتناقضات ، وهو الذى يخلق الوحدة من عنصرين متناقضين أو أكثر ، والوزن فى رأى كولردج ينشأ عن التوحيد بين رغبتين أو نزعتين متناقضتين لدى الإنسان .

ما مصدر الوزن فى الشعر ؟ يعتقد كولردج أن الوزن ينبع من حالة التوازن فى النفس التى توجد نتيجة الصراع بين نزعتين متضاربتين : أولاهما إطلاق العاطفة المشبوبة بدون قيد ولا شرط ، والثانية هى السيطرة على هذه العاطفة الثائرة ، وذلك عن طريق فرض نظام عليها ، أو وحدة موسيقية تتكرر بشىء

---

(١) انظر النص السادس .

من النظام . إلا أن المسألة فى الواقع ليست على هذه البساطة ، وذلك لأن حالة التوازن هذه التى تتخذ لنفسها شكل الوزن من شأنها أن تديم الصراع الذى يولدها أصلا فالوزن رغم كونه وليد الصراع بين العاطفة والإرادة الواعية هو ذاته من شأنه أن يثير العاطفة ويشاء الشاعر أن تظل هذه العاطفة ثائرة بقصد إحداث اللذة . وباستمرار الوزن تدوم العاطفة وتدوم الرغبة الواعية للسيطرة عليها ، وهكذا[١] .

ويخلص كولردج من هذه النظرية عن أصل الوزن وطبيعته بنتائج هامة فى ميدان النقد الأدبى العملى . إذ يستنبط شرطين أساسيين يحق للناقد أن يتوقع تحققهما فى كل عمل منظوم . أولهما : « أنه بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها لحالة من الانفعال الزائد ينبغى للوزن ذاته إذن أن يكون مصحوباً بلغة الانفعال الطبيعية . » وهكذا يربط كولردج بين الوزن واللغة ، فالعمل المنظوم له لغته الخاصة لأن كلا الوزن واللغة وليد الانفعال ، ولا بد للانفعال أن يظهر نفسه فى اللغة والوزن على السواء . والشرط الثانى هو أنه بما أن الوزن « نتيجة فعل إرادى لأجل مزج اللذه بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة فى سائر اللغة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة . » وهكذا يؤكد كولردج العلاقة العضوية الحية التى يجب توفرها بين الوزن وغيره من مقومات الكلام المنظوم ، فيقول إنه « يجب أن يتوفر هذان الشرطان معا فى نفس الوقت ويجب أن يتم التوفيق بينهما ، ولا يكفى أن تكون العلاقة بينهما علاقة شركة وجوار بل يتحتم عليهما أن يتحدا اتحاداً تاماً . فلابد أن تتداخل كل من العاطفة والإرادة إحداهما فى الأخرى » . وعلامة هذا الاتحاد العضوى هى غلبة المجاز والبيان فى لغة الشعر . بحيث أننا لا نحتمل فى النثر مثل هذا المقدار الهائل من الاستعارات والصور الذى نجده فى الشعر ، وما كنا لنحتمله فى الشعر ذاته لو لم نكن نشجع الانفعال أنفسنا عن قصد لأجل إحداث اللذة . هذا فيما

(١) أنظر النص الثامن .

يتعلق بمصدر الوزن فى نفس الشاعر .

أما عن تأثير الوزن فى نفس القارئ فيحلله كولردج تحليلا لا يقل عمقاً عن تحليله لمصدر الوزن . فميزة كولردج كناقد هى أنه أولا شاعر واع تمام الوعى بما يدور فى نفسه أثناء عملية الإبداع الفنى ، ولذلك فقد خلف لنا ملاحظات دقيقة توضح لنا كنه هذه العملية المعقدة . وهو ثانياً قارئ متعمق فى قراءته لنتاج الغير ، ولهذا فهو أحد النقاد القلائل فى تاريخ النقد الأدبى الذين يعالجون مشكلات النقد من وجهة نظر الفنان الخلاق ومن وجهة نظر القارئ المستجيب معا . وتتضح هذه الظاهرة جيداً فى دراسته للوزن والموسيقى فى الشعر . ففضلا عن تحليله للقوى التى تدفع الشاعر إلى أنه يصوغ تجربته فى شكل موزون ، نجده يوضح لنا طبيعة التأثير الذى يولده الوزن فى نفس القارئ ، ثم يخرج من دراسته لهذا التأثير بقاعدة نقدية عامة يستطيع القارئ أن يطبقها فى تناوله للشعر .

ونستطيع أن نلخص تفسيره لتأثير الوزن فى نفس القارئ فنقول إن الوزن أولا يؤثر بمفرده فيه فهو يزيد من انتباه القارىء ومن قدرته على الاستجابة والتأثر وبالتالى فهو يخلق فى القارئ حالة على درجة كبيرة من الحيوية . والطريقة التى يؤثر بها الوزن بمفرده فى القارئ هى أنه يثير دهشته وحبه للاستطلاع من وقت إلى آخر ، ثم لا يلبث أن يرضى حبه للاستطلاع ، وذلك لأن النغم يتكرر ، ولكنه لا يتكرر بصورة آلية رتيبة ، ففى النغم إذن مواضع شبه ومواضع اختلاف معا . ومواضع الشبه هى التى يتوقعها القارئ ، وهى ترضى حبه للاستطلاع ، بينما تثير أوجه الاختلاف دهشته . وتتم هذه العملية « على نحو دقيق جداً حتى إنه يستحيل إدراكها إدراكاً واضحاً فى اللحظة الواحدة ، إلا أن الأثر الكلى الذى تولده يكون كبيراً . » ويشبه كولردج هذا الأثر الكلى الذى يحدثه الوزن بمفرده بأثر الجو المعقم أو بأثر الخمر على المرء أثناء اشتراكه فى مناقشة شيقة حية . وإذا كان الوزن بمفرده إذن يولد فى نفس القارئ حالة على درجة كبيرة من الحيوية والانتباه وإرهاف الحس فلا بد أن تتوفر فى العمل المنظوم المادة التى تكفى

لإشباع هذه الحواس المرهفة وللاستحواذ على هذا الانتباه الزائد . أما إذا لم تتوفر هذه المادة ، أى إذا كان موضوع القصيدة مثلا هزيلا تافهاً ، أو لغتها فقيرة مجردة ، فحينئذ يشعر القارئ بخيبة أمل كبرى . ولذلك ينتهى كولردج إلى تشبيه الوزن بالخميرة التى لا فائدة منها بمفردها ومع ذلك فهى تؤدى إلى نتائج طيبة إذا ما مزجت بغيرها من العناصر . فيقول كولردج « إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخميرة . . . فالخميرة فى ذاتها عديمة القيمة ، بل إنها كريهة المذاق ، ومع ذلك فهى تضفى على الشراب الذى تمتزج به بنسب معقولة روحاً وحيوية . »

ويتضح لنا الآن أن الوزن لن يؤثر فى نفس القارئ كما ينبغى اللهم إلا إذا اتحد مع بقية العناصر المكونة للقصيدة ، اللهم إلا إذا تحققت الوحدة العضوية الحقة .

٧ — كولردج والنقد الأدبى الإنجليزى

وصف الناقد الكبير « وليم هازليت » مقدار ما كان لآراء كولردج من تأثير عليه ، فقال إن كولردج هو الشخص الوحيد الذى علمه شيئاً . ولا نخال هازليت مبالغاً جداً فى قوله هذا ، لا سيما عند ما نعلم أنه كان يكن لكولردج كراهية شديدة . لقد تبين لنا بطريق غير مباشر مدى ما أضافه كولردج إلى النقد الأدبى فى إنجلترا ، ويمكننا الآن أن نلخص بإجمال بعض الأفكار الرئيسية التى كان لها أثر حاسم فى تطور هذا النقد ، والتى لا يزال لها تأثيرها فى عقول النقاد المحدثين . وتنبع هذه الأفكار جميعاً من نظريته فى الخيال التى هى بحق أساس نظريته فى الأدب . ولعل هذه النظرية هى أهم ما أضافه كولردج إلى الأدب فى إنجلترا . فقد رأينا كيف كان النقد الكلاسيكى يجزع من الخيال ويؤله العقل ؛ وكيف أخذ النقاد بالتدريج فى القرن الثامن عشر وبمضى الزمن

يتنبهون إلى أهمية قوة أخرى غير قوة العقل فى الإبداع الفنى . إلا أنهم لم يبحثوا فى طبيعة هذه القوة الخلاقة بعمق ، ولا شك أن اعتمادهم على سيكولوجية الترابط الآلية التى أنكرت قدرة العقل على الخلق كان من الأسباب التى لم تساعدهم على القيام بهذا البحث . ثم أتى كولردج ، فلم يتمكن من تأكيد أهمية الخيال فى العمل الفنى فحسب ، وإنما قام بتحليل هذه القوة تحليلا بالغاً فى العمق ، وحاول تفسيرها وربطها ببقية أوجه النشاط الذهنى ، كما حاول التعرف على أعراضها والمظاهر التى تتخذها فى النتاج الفنى التام . وبهذا أمكنه أن يرسى النقد الأدبى على مبادئ تختلف عن المبادئ الكلاسيكية فى أنها لا تقوم على أساس أقوال أرسطو أو هوراس أو شارحى أرسطو ، ولا هى تقوم على أساس نظرة خلقية عقلية عامة ، نظرة مطلقة تفرض نفسها على جميع الأعمال الفنية فى شتى الأقطار والعصور . وإنما المبادئ التى أقام كولردج نقده على أساسها مصدرها تجربته المباشرة لعمل فنى معين . فقد بدأ كولردج التفكير فى نظريته عن الخيال ، كما نذكر ، نتيجة لاستماعه إلى شعر وردزورث بالذات ، فحلل العناصر التى تميز هذا النوع من الشعر ، كما حلل التأثير الخاص الذى ولده فى نفسه ، ثم انتقل إلى شعر غيره من الشعراء كشكسبير مثلا ، ودرس ما يميزه عن سواه ، ثم درس العقل الإنسانى ذاته بوصفه قارئاً وشاعراً حتى وصل إلى آرائه النهائية فى الخيال .

ونحن لا نقر كولردج على فائدة التمييز بين الخيال والتوهم ، فالخيال الشعرى الحق فى نظرنا هو ما يسميه الخيال ، أو الخيال الثانوى ، أما التوهم فهو فى الحقيقة انعدام الخيال . والعمل الذى لا يدخله غير التوهم هو عمل يتميز بالصنعة وحدها ، عمل جامد لا حياة فيه ولا « عضونة » . وطبيعى أننا لا نرى الآن فى هذا التمييز الأهمية التى وجدها كولردج ، إذ أن السيكولوجيا التى نشأ عليها كولردج هى سيكولوجيا الملكات التى لم نعد نؤمن بصحتها الآن ، ولا داعى إذن للتفرقة بين ملكتين إن كنا لا نؤمن بالملكات إطلاقاً . هذا من ناحية . ومن ناحية

أخرى اهتم كولردج بتمييزه هذا لأنه فى الواقع كان يحارب سيكولوجيا وفلسفة آليتين ، وكان غرضه المباشر أن يبين أنه فى ضوء هذه السيكولوجيا وهذه الفلسفة لا يمكن تفسير عملية « الخلق » الحقيقى التى نجدها فى الفن . فلا يؤدى بنا المذهب الترابطى الآلى إلا إلى ما يسميه « التوهم » ، أما الخلق الحق الذى هو وليد « الخيال » فلا يمكن تفسيره إلا فى ضوء مذهب يسمح للعقل الإنسانى بالقدرة على الخلق . ومع أننا كما قلنا لا نرى جدوى فى هذا التمييز الآن إلا أننا لا زلنا نجد فى تحليل كولردج للخيال ما يلقى ضوءاً كبيراً على هذه القوة الإبداعية الغامضة .

وكان من نتائج بحثه فى الخيال أنه وصل إلى فهم جديد للشكل الفنى . فعن طريق الخيال يتمكن الشاعر أو الفنان من خلق كل عضوى حى . ومعنى هذا أنه حيث يوجد الخيال تتحقق الوحدة العضوية ، ويصبح لكل عمل فنى شكله الخاص الذى يميزه ، والذى ينبع من باطنه وينساب فى أطرافه جميعاً فيلونها بلون معين مشترك . وهكذا قضى كولردج على فكرة الشكل القديمة التى كانت تقوم على اعتبارات شكلية سطحية ، مثل الوحدات الثلاث فى المسرحية أو « الأنواع » الشعرية وما إليها ، كما قضى على المبادئ المطلقة فى النقد . غير أنه فى نفس الوقت لم يدع إلى الفوضى كما فعل أتباع الحركة البدائية ، الذين ثاروا على فكرة القانون ذاتها فى ثورتهم على القوانين الكلاسيكية . وإنما أكد كولردج أن العبقرية لا تسمو على القانون ، وأن للعبقرية قانونها الخاص . وهكذا وجب تحليل نتاج الرجل العبقرى بقصد الوصول إلى القانون الخاص الذى يتبعه فيه . وهذا هو ما فعله كولودج فى نقده للأعمال الفنية المختلفة ، ولا سيما أعمال شكسبير . إذ بين أن قدرة شكسبير على الحكم والتمييز والصنعة لا تقل عن عبقريته وأنه لم يكن يكتب عفواً كما ظن النقاد ، وإنما كان فناناً واعياً تماماً بما كان يفعل ، عارفاً أصول فنه ، شأنه فى ذلك شأن كل شاعر عبقرى . فكان لنقد كولردج ، نظريه وعمليه ، تأثير بعيد المدى بحيث إننا لا نجد ناقداً بعد كولردج

يتحدث عن شكسبير مثلما كان يفعل النقاد من قبل ، كما لو كان شكسبير هذا رجلا بسيطاً أبله رغم ما لديه من عبقرية ، وكما لو كان يكتب مسرحياته الخالدة فى لحظات إلهام لا دخل له بها ولا سيطرة له عليها . وعلامة ذلك أنه : على الرغم من حدسه بالعواطف والمواقف الإنسانية ، لم يكن يعرف أصول الفن المسرحى من وحدات ثلاث وما إليها . وإنما تغيرت نغمة النقد تماماً بعد كولردج ، بل نستطيع أن نقول إن النقاد لا سيما فى أواخر القرن التاسع عشر كثيراً ما بالغوا فى صنعة شكسبير ، وقدرته على الحكم والتمييز . فعصموه من كل خطأ فنى حتى فى أعماله المبكرة ، وجعلوا منها إلهاً فى عالم الفن .

ولا يزال تأثير كولردج قوياً فى النقد الأدبى الإنجليزى الحديث . ولا نبالغ حين نقول إن كبار النقاد المعاصرين بإنجلترا متأثرون به جميعاً سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر . فقد أثار كولردج معظم المشكلات النقدية الجوهرية التى لا تزال شغل النقاد الشاغل اليوم . ولعل ذلك يرجع إلى رحابة أفقه ، وإلى الرقعة الواسعة التى شيد عليها نظريته فى الأدب . إذ يقيم كولردج نظريته على أساسين : أساس سيكولوجى وأساس من المعرفة . وكلا الأساسين واضح فى نظريته فى الخيال . فهو من ناحية يقرر العلاقة بين الخيال والمعرفة ، بين الفن والوجود فيقول أحياناً إن الفن هو الوسيط بين الذات والموضوع ، بين الأنا واللا أنا أو بين الإنسان والطبيعة ، ويفرق بين الخيال الأولى والثانوى . ويحاول أحياناً أن يحدد الموقف الشعرى من الحقيقة ويبين العلاقة بين الشعر والعلم . ومن ناحية أخرى نجده يختبر عملية الخيال من الوجهة النفسية ، فيحلل نفسية الفنان الخلاق كما يحلل العمل الفنى الذى هو وليد الخيال وتأثيره فى نفس القارئ . هذا فضلا عن أنه كما رأينا يبدأ تعريفه للشعر دائماً بالحديث عن اللذة ، ويحاول تحليل العناصر التى تتكون منها هذه اللذة . كذلك من النواحى التى برز فيها فى نقده العملى تحليله النفسى لشخصيات مسرحيات شكسبير ، الشىء الذى ربط بين اسمه والاتجاه السيكولوجى فى النقد فى أذهان معظم الناس ، ولا سيما أنه كان أول ناقد

يستخدم لفظة « سيكولوجى » psychological فى اللغة الإنجليزية. ولهذا لا يقتصر تأثير كولردج على مدرسة نقدية بالذات بل يمتد إلى غالبية النقاد على اختلاف مشاربهم ونزعاتهم : سواء كانوا نقاداً فلسفيين أو سيكولوجيين أو أدبيين بالمعنى الضيق للفظة . فالنقاد الفلسفيون طوروا موقفه من الخيال ، وآمنوا بقدرة الخيال (وبالتالى بقدرة الفن والشعر) على اكتشاف الحقيقة ، ودافعوا عن الموقف الشعرى والتفسير الخيالى للحقيقة فى عالم غلبت عليه المادية والروح العلمية . أما النقاد السيكولوجيون فقد وجدوا فى تحليله للعقل الإنسانى أثناء عمليتى الخلق والقراءة نقطة بداية لبحوث عديدة تستهدف طبيعة التجربة الشعرية ، وطوروا أفكاره عن التوازن بين الشعور واللاشعور أو بين قوى الوعى واللا وعى أثناء عملية الإبداع الفنى . فبحثوا مثلا فى الدور الذى يلعبه كل من الوعى واللا وعى فى الفن . ولعل النقاد الأدبيين بالمعنى الضيق هم الذين تأثروا بكولردج أكثر من غيرهم . فلم تنشأ مشكلة عامة فى النقد الأدبى الحديث دون أن يكون قد تنبه لها كولردج من قبل فى صورة أو أخرى . ولعل اهتمام النقاد المحدثين بالدور الذى تلعبه الصور الشعرية والمجاز عامة ، أو اهتمامهم بموسيقى الشعر ، أو بالتحليل اللغوى للنصوص أو بمشكلة التحليل للشخصيات من الأمثلة التى تدل على مدى تأثير كولردج فى العقلية الإنجليزية المعاصرة فى ميدان النقد الأدبى .

لقد كان مؤرخ النقد الإنجليزى الكبير « آتكنز » يؤمن بأنه يمكن تقسيم النقد الأدبى الإنجليزى إلى مرحلتين كبيرتين ، مرحلة ما قبل كولردج ومرحلة ما بعد كولردج . ولا نحسبه مخطئاً فى إيمانه هذا ، وحسبنا أن نذكر أن عدداً كبيراً من المصطلحات النقدية التى تتكون منها حصيلة الناقد الإنجليزى المعاصر كانت من وضع كولردج نفسه . وإنه لمما يدعو إلى الأسف حقاً أن هذا المؤرخ الذى أرخ للنقد الأدبى الإنجليزى حتى القرن الثامن عشر لم يقدر له أن يعيش حتى يحقق حلمه ، ويكتب لنا عن نقد كولردج .

الفيلسوف

لم يكن كولردج فى نظرنا فيلسوفاً بقدر ما كان ناقداً . حقيقة إنه ولا سيما فى أواخر أيامه كان يفضل أن يعتبر نفسه فيلسوفاً . كما أنه أنفق جهداً ووقتاً كبيرين فى التفكير الفلسفى . إلا أنه فى الواقع ليس فيلسوفاً بالمعنى الدقيق للفظة الفيلسوف . بل إن تفكيره الفلسفى كان يرمى إلى ما وراء الفلسفة ، وكان يتجه نحو الدين حيناً والتصوف حيناً آخر . كما أنه كثيراً ما انتهى به الأمر إلى الوصول إلى مجرد حلول لفظية للمشاكل . ولم يعرض كولردج آراءه الفلسفية فى أسلوب واضح دائماً ، بل غالباً ما يتعثر القارئ فى عباراته ، ويضل طريقه فى كتاباته التى يكتنفها الغموض أحياناً إلى حد يستحيل معه الفهم . هذا فضلا عن أن آراءه الفلسفية متناثرة فى غضون كتاباته عن شتى الموضوعات العامة الأدبية وغير الأدبية ، إذ أنه لم يخصص لها كتباً أو مقالات بالذات . يعرضها فيها عرضاً مطرداً بحيث يسهل على القارئ الوقوف عليها . ولكن ليس معنى قولنا إن كولردج لم يكن فيلسوفاً حقاً أنه أضاع وقته سدى . وإنما هو العكس . فقد استفاد الناقد ولا شك من الفيلسوف ، كما تبين لنا فى الفصل السابق ، ولا سيما فيما يتعلق بنظريته فى الخيال . ولقد أعانه اهتمامه بالتحليل اللغوى على التمييز بين عدة ألفاظ كان يستخدمها النقاد من قبل استخداماً تعوزه الدقة والوضوح وأدى به أيضاً إلى إدخال مصطلحات نقدية عديدة لا غنى للناقد الإنجليزى عنها حتى يومنا هذا ، مصطلحات توضح لنا دقائق العمل الأدبى . كما أن دراسته للفكر الإنسانى بوجه عام ، وخبرته فى الاستبطان السيكولوجى ساعداه على تحليل الشخصيات الأدبية ، ولا سيما شخصيات شكسبير ، تحليلا لم يضاهه فى العمق إلا القليلون .

ولن نقف طويلا عند فلسفة كولردج ، فقد تكون لكولردج أهمية تاريخية .

فى ميدان الفلسفة ، إلا أن قيمته الدائمة فى رأينا هى فى ميدان الأدب والنقد الأدبى — هذا على الرغم مما ينادى به بعض المتحمسين له من المحدثين . ومذهب كولردج الفلسفى — إذا جاز أن نسميه مذهباً — هو من النوع التلفيقى أو التوفيقى : فقد جمع فيه بين مذاهب عدة ، بعضها أحياناً لا يتفق والبعض الآخر ، وحاول التوفيق بينها جميعاً وبين الدين المسيحى .

وقد كان اهتمام كولردج بالفلسفة قديم العهد . فبدأ فى أوائل شبابه متأثراً بموقف الأفلاطونيين ، وكما سنرى لم يتخلص كولردج من تأثير الأفلاطونيين كلية . ثم لم يلبث أن وقع تحت تأثير المفكر الإنجليزى ديفيد هارتلى الذى كان له سلطان كبير على عقول الناس فى القرن الثامن عشر . ومذهب هارتلى هو بالإجمال ، وكما يقول ذاته لنا فى كتابه « ملاحظات على الإنسان » (١٧٤٩) تطوير لموقف لوك من ظاهرة تداعى المعانى . فقد آمن لوك بأن لتداعى المعانى تأثيراً عميقاً على آراء الإنسان وعواطفه ، وبأنه يفسر لنا بصورة دقيقة واضحة الكثير مما يعزوه الناس إلى عوامل غير دقيقة ولا محددة كالعادة مثلا . كذلك تأثر هارتلى ببعض الملاحظات التى ذيل بها العالم الإنجليزى نيوتن كتابه « المبادئ» وببعض ما نوه به فى « المسائل » الملحقة بكتابه فى « البصريات » . أخذ هارتلى بمبدأ تداعى المعانى القديم ، وحاول أن يصل إلى قوانينه وأن يطبق هذه القوانين فى تفسيره للعواطف والفكر الإنسانى .وأخذ من نيوتن فكرة الاهتزاز الأثيرى ، وهكذا كون مذهباً مادياً آلياً . فالإحساس عنده هو اهتزاز أثيرى مصدره الموضوعات الخارجية ، وحركة المادة العصبية من الحواس إلى المخ ، والمعنى ليس إلا الأثر الذى يتركه تكرار الاهتزار الأثيرى أو الحركة العصبية . ولا تتعدى عملية التفكير مجرد تداعى المعانى . ويحاول هارتلى أن يفسر حسب قانون تداعى المعانى هذا ظاهرة تأليف الأفكار المركبة من الأفكار البسيطة ، ويعتبر الأحكام مجرد إحساسات باطنة معقدة التصقت عن طريق التداعى بالتعاقب والمقارنة بمجموعات من الألفاظ تسمى قضايا . ويفسر الحركة الإرادية

تفسيراً آلياً يتفق ونظريته ، كما يرد العواطف العليا كعاطفة الدين واللذات والآلام الفكرية مثل لذات الخيال والمشاركة الوجدانية والحس الخلقى إلى عواطف دنيا ولذات حسية ، ويزعم أن الأولى نشأت عن الثانية بطريق التداعى أيضاً . وهكذا تقصر نظرية هارتلى نشاط العقل على عملية الترابط أو التداعى الآلى اللاواعى ، وتنكر إمكانية الاختيار والتركيب الخيالى الذى يقوم به العقل من ناحية ، ومن ناحية أخرى لا يعنى الشعور فيها أكثر من مجرد حركة جسمية ، بل إن هارتلى يرى أن النفس جوهر جسمى . لذلك لم تطل إقامة كولردج عند مذهب هارتلى لما وجده فيه من مادية وآلية ، وسرعان ما اجتذبته فلسفة باركلى لما فيها من مثالية ، فنجده يطلق على ابنه الثانى اسم باركلى بينما سمى ابنه الأول هارتلى . غير أن تأثير هارتلى عليه كان لا بد ساحقاً فى المرحلة الأولى من تطوره الفلسفى ، إذ نجده بعد أن ثار عليه لا يكل أبداً عن مهاجمته وانتقاده فى كل فرصة تسنح له حتى آخر أيامه . كذلك لم تجىء ثورته على مذهب هارتلى نتيجة الاقتناع المنطقى أولا ، وإنما نفر منه لأنه لم يجد فيه ما يشبع نزعاته الروحية. ومن باركلى انتقل كولردج إلى سبينوزا الذى هجره أيضاً لأنه لم يجد فى مفهوم المطلق عنده إلا ما ينفى الفرد والفردية ، فقد كان كولردج فى الواقع أدنى إلى الفنان منه إلى الفيلسوف فى تفكيره ، ولم يقبل من المذاهب إلا ما يرضى عقله وقلبه معا ، ولم يتمكن من تخليص تفكيره من شوائب العاطفة . فبينما قنع عقله بالمعانى الكلية ، كان قلبه يسعى دائماً إلى الجزئى والفردى . ثم كانت رحلته إلى ألمانيا ، وبداية تعرفه على الفلسفة الألمانية التى لعلها كانت أخطر أثر فى حياته الفلسفية . وفى عام ١٨٠١ نجده يكتب إلى أحد أصدقائه . قائلا إنه قد تمكن بعد دراسة عنيفة من أن يخلص فكرتى الزمان والمكان ، وأن يهدم مذهب التداعى كما يدعو إليه هارتلى ومعه سائر الميتافيزيقا الآلية التى ينشرها الملحدون المحدثون بما فيها المذهب الحتمى ، ويكتب إلى صديق آخر عن نيوتن فيقول له إنه قد اكتشف المغالطة التى تكمن وراء فلسفة نيوتن برمتها ، ألا وهى افتراضه أن العقل

مجرد متفرج كسول على العالم الخارجي . وإذا لم يكن العقل سلبياً أى إذا كان الله حقاً قد خلقه فى صورته ، أى فى صورة الخالق ، فحينئذ يكون لدينا أساس للشك فى صحة كل مذهب يقوم على افتراض سلبية العقل .

ويروى لنا كولردج فى « سيرة أدبية » مدى تأثره بالفلاسفة الألمان: بكنط وفختة وشيلنج . لقد أمسك به كنط على حد قوله بيد مارد . وفختة فى نظره أول من صوب طعنة قاتلة إلى مذهب سبيوزا حين بدأ بافتراض الفعل بدلا من الجوهر ، وإن كان كولردج لا يقره على التناقض التام الذى يقيمه بين الفكر والطبيعة ، وعلى اعتباره الطبيعة ميتة تماماً ، ويرفض مذهبه فى الأخلاق لأنه مذهب تقشف تقتل فيه العواطف والرغبات الطبيعية . أما شيلنج فقدوجد كولردج فى فلسفته ما يلائم تفكيره وطبيعته . ولقد بلغ تحمسه له أنه كان افترة طويلة يقتبس من كتبه بحرية فى بعض كتاباته ، ويقول إنه وجد فى مؤلفى شيلنج «فلسفة الطبيعة » و « مذهب التصورية الذاتية » آراء شديدة الشبه بما كان هو يحاول الوصول إليه ، وعوناً هائلا على ما كان عليه أن يتمه بعد . بل إنه يقول فى « سيرة أدبية » « إنه سيسعدنى ويشرفنى جداً إن تمكنت من جعل مذهب شيلنج مفهوماً لدى مواطنى ، ومن تطبيق هذا المذهب على أجل الموضوعات لأسمى الغايات . » ومع ذلك فلم يظل كولردج خاضعاً لتأثير شيلنج طويلا ، وإنما ثار عليه بعد حين لتعارض مذهبه والدين المسيحى .

ولنحاول فى الصفحات التالية بقدر المستطاع أن نعرض باختصار لبعض آراء كولردج الفلسفية على ما فيها من تعقيد وغموض . ولنبدأ بتوضيح ما يمكن توضيحه من آرائه فى المنطق والميتافيزيقا .

١ – المنطق والميتافيزيقا

لعل أهم نقطة فى منطق كولردج هى التفرقة التى يقيمها بين نوعى النشاط العقلى اللذين يسميهما « الفهم » و « العقل[١] » ، إذ يتخذ كولردج هذه التفرقة أساساً يعتمد عليه فى تناوله لشتى المشكلات الفلسفية تقريباً ، ويخلع عليها أهمية كبرى فى مذهبه . ولما كان من الشائع الاعتقاد بأنه استمد هذه التفرقة من أستاذه كنط لذا يتحتم علينا أن نعرض باختصار لموقفه من فلسفة كنط .

يتبع كولردج كنط فى اتخاذه موقفاً نقدياً من المعرفة ، فيبحث فى طبيعة الأحكام التى يقوم عليها العلم اليقينى آملا أن يحدد العلاقة بين المعرفة الإنسانية والوجود . فيفرق أولا بين الأحكام التركيبية التى تأتى بجديد وبين الأحكام التحليلية التى يستخرج محمولها من موضوعها كما يفعل كنط . ويفرق أيضاً بين الأحكام القبلية أو الأولية التى لا نصل إليها عن طريق التجربة وبين أحكام التجربة ، وينتهى كما ينتهى كنط إلى أن من أحكامنا ما هو تركيبى أولى ، بل إن علمى الرياضة والطبيعة يقومان على أساس قضايا أو أحكام لا نصل ولا يمكننا أن نصل إليها عن طريق التجربة . ويتبع كولردج كنط فيبين أن الرياضيات لا تقوم بدون فكرتى الزمان والمكان، وهما صورتان أوليتان يدركهما حدس الإنسان كصورتين لا نهائيتين وموضوعيتين بمعنى أنهما لا تعتمدان على خصائص العقول الفردية . إن كل تفكير رياضى هو تفكير تركيبى يتألف من أحكام تركيبية أولية .

ويفند كولردج موقف هيوم ، الذى أنكر العلية ، وقال إن الأحكام التى تسمى أحكام العلية ليست إلا أحكاماً تركيبية منبعها التجربة . فيبين أولا

---

(١) انظر النصين العاشر والحادى عشر .

كيف أن موقف هيوم هو تطوير ونتيجة مباشرة لموقف باركلى : إذ يجد جوهر نظرية هيوم فى قول باركلى إننا يجب علينا أن نتحدث عن مجرد علامات بدلا من علل . « لقد تبين هيوم أننا فى أحكام العلية حينما نقرر وجود علاقة ضرورية بين ا و ب إنما نصدر حكماً تركيبياً نظراً لأن ا تختلف عن ب ، ولكنه يتساءل بأى حق ندعى وجود هذه العلاقة الضرورية ؟ وبأى حق ننقل هذه العلاقة من عالم الطبيعة إلى عالم الميتافيزيقا ؟ والحل الوحيد الذى يجده هيوم هو أنه يرد فكرة العلية هذه وأساسها والضرورة التى يتصورها الناس فيها — يردها جميعاً إلى العرف والعادة والترابط . هذه هى المشكلة كما وضعها هيوم ولم يتبين أحد مدى عمقها حتى مقدم كنط ، فالبذرة التى بذرها هيوم صادفت أرضاً صالحة مهيئة أخيراً عند كنط [١] . » ويعلق كولردج على موقف هيوم فيقول إنه أولا يخلط بين الضرورة كفكرة إيجابية تدخل فى تصورنا للعلة وبين الضرورة السلبية التى منشؤها عجزنا عن تصور وضع عكسى . ثانياً يعزو هيوم العلية إلى ظواهر هى بدورها تفترض وجود مبدأ العلية ذاته . ثالثاً لم يدرك هيوم أن التجربة لا تولد تصور العلية بل العكس إذ أنها تعرقل عادة تطبيق مبدأ العلية ، وليس الذى ضلل هيوم فى رأى كولردج أنه افترض خطأ أن أحكام العلية أحكام تركيبية ، وإنما كونه تصور أن أحكام الرياضة أحكام تحليلية . ولو أنه تمكن من إدراك أن أحكام الرياضة هى بدورها تركيبية لما جرؤ على إنكار ما فيها من ضرورة ، ولما ادعى أنها مجرد نتيجة الترابط أو التداعى الشخصى . ويمضى كولردج فيثنى على كنط لأنه « بدأ من جديد العمل الذى قام به هيوم وأتمه . » إذ تمكن من البرهنة على أن الأحكام الرياضية ، شأنها شأن الأحكام الطبيعية والميتافيزيقية ، تتضمن تركيباً ، وعلى أن التجربة تحتوى على عامل لا يمكن أن نعزوه إلى التجربة كما فهمها هيوم ، عامل لن نستطيع أن ننكره اللهم إلا إذا أنكرنا جوهر العلم . فالعلم يقوم على العلية وعلى فكرة الضرورة ، ولا تنبع

---

(١) أنظر « كولردج عن المنطق والتعلم » بقلم أليس سنيدر . ص ١٢٤ .

الضرورة من التجربة الحسية[١] .

ما مصدر هذه الأحكام التركيبية الأولية ؟ أو ما مصدر الضرورة والكلية اللتين يستحيل العلم بدونهما؟يقول كنط إن مصدرها العقل ذاته . فليس فى ميدان التجربة ضرورة أو كلية ، وليست المعرفة الحسية إلا معرفة جزئية خالية من المعانى أو المبادئ المطلقة . وهكذا يعتبر كنط أن المعرفة الإنسانية تتألف من المادة ، أى العالم الخارجى الذى هو موضوع الإدراك الحسى ، ومن الصور أو مقولات الفكر التى تمكننا من تركيب أحكام كلية ضرورية على المادة ولولاها لاستحالت التجربة . إلا أن هذه الصور أو المقولات أو المبادئ فى نظر كنط يجب ألا تطبق خارج ميدان التجربة والحس والخيال ، فهو يقول إن « الحقيقة لا توجد إلا فى التجربة لأن العقل عندى صورى ووظيفة معانيه توحيد التجربة . » غير أن كنط ينكر إمكان الوصول إلى حقيقة الأشياء فى ذاتها ويقول إن معرفتنا بها قاصرة على انفعالنا بها فحسب . وهكذا نصل إلى بعض النتائج الهامة فى موقف كنط فيما يتعلق بفلسفة كولردج . أولاها الدور الإيجابى الذى يقوم به العقل الإنسانى فى المعرفة على عكس ما كان ينادى به هارتلى . فقد جعل كنط الفكر « حاصلا بذاته على شرائط المعرفة ، فالأشياء تدور حوله لكى تصير موضوع إدراك وعلم ولا يدور هو حولها كما كان المعتقد من قبل . هذه هى الثورة التى أحدثها كنط فى عالم الفكر ، وشبهها بالثورة التى أحدثها كوبرنك فى عالم الفلك[٢] » . والنتيجة الثانية هى أن الموقف الكنطى فى أساسه موقف شبه صورى بمعنى أن كنط لا يؤمن بقدرة العقل على معرفة الأشياء فى ذاتها . والنتيجة الثالثة استحالة الميتافزيقا كعلم نظرى لأن العلم يتركب من عنصرين : الصور أو المعانى أو المبادئ الفكرية من ناحية ومادة الوجود الخارجى

---

(١) نفس المرجع ، ص ٩١ — ٩٣ .

(٢) أنظر « تاريخ الفلسفة الحديثة » ليوسف كرم . ص ٢٠٥ .

المحسوس من جهة أخرى ، ولا يوجد علم لا يتألف من هذين العنصرين معا ، وليس فى الميتافيزيقا وجود خارجى محسوس ، أو ليست هى موضوع تجربة حسية . ولهذا فليست الميتافيزيقا ميدان معرفة حقة لأنه لا توجد بها غير الصور . فمعانى الميتافيزيقا كالعالم فى جملته والنفس والله غير محسوسة ولا متخيلة ، وهى مجرد صور بحتة ترد إليها إحدى قوى العقل جميع المعارف حتى تحقق الوحدة التامة فى الفكر ، إذ يقسم كنط قوانا الفكرية إلى ثلاث أقسام : « الحساسية الصورية » التى تخلع صورتى الزمان والمكان على المدركات الحسية فتضعها فى علاقات مكانية زمانية ، و « الفهم الصورى» الذى يوقع النسب بين المدركات الحسية فيركب أحكاماً كلية ضرورية هى وراء أحكام العلم . والقوة الثالثة هى ما يسميه كنط « العقل » وهو القوة التى تسعى إلى تحقيق وحدة تامة فى الفكر عن طريق ردها المعارف جميعاً إلى معانى العالم والنفس والله .

لقد بينا كيف تبع كولردج أستاذه فى نقده لموقف هيوم إزاء مبدأ العلية . وفى برهنته على وجود الأحكام التركيبية الأولية ، وعلى اعتماد العلم على عناصر لا يمكن أن تستمد من التجربة وحدها . وكان من الطبيعى جداً أن يتبع كولردج كنط فى جعله العقل شيئاً أسمى من مجرد متفرج على العالم سلبى كسول ، وفى خلعه عليه وظيفة إيجابية خلاقة فى عمليات المعرفة . كذلك نجد فى مخطوط له باسم « المنطق » يتكون من جزئين كان قد أعده كجزء من المؤلف الفلسفى الأكبر الذى كان يأمل فى إنجاز كتابته يوماً[١] — نجد فى هذا المخطوط ما يثبت أن كولردج يتبع كنط فى نظرته للمكان والزمان كصورتين أوليتين من صور الحساسية الصورية ، وأنه يؤمن بوجوب دخول الفهم فى تركيب الموضوع ذاته ، فبدون الفهم تمتنع التجربة حتى أبسط أنواعها . فهو « القوة التى تسمو بالظواهر من مجرد مستوى الانفعالات إلى مستوى الموضوعات الخليقة بالتفكير . » وهكذا يدخل العقل الإنسانى فى تكوين الموضوعات حتى أبسطها « فالنقط والخطوط

(١) يوجد المخطوط بمكتبة المتحف البريطانى بلندن برقم Egerton 2825,2826 .

والمسطحات ليست أجساماً وإنما هى فعل عقلى وليد الحركة الفكرية ، وله أصوله فى مخيلة عالم الرياضة . » ونجده أيضاً فى هذا المخطوط يأخذ بنظرية المقولات أو الصور باعتبارها مبادئ أولية تخلق الوحدة فى مادة التجربة ، ويميز مع كنط بين صور الفهم هذه وبين معانى « العقل » على أساس أن صور الفهم ميدانها الظواهر بينما تخرجنا معانى العقل عن مجال التجربة وعما يمكن تحقيقه فى التجربة .

غير أن كولردج يرفض أن يأخذ ببقية المذهب الكنطى المترتبة على كل ذلك . فلا يقبل عجز العقل عن الوصول إلى حقائق الأشياء فى ذاتها ، وقصره على الظواهر فحسب ، ويعارض كنط حين يقول إن قوة العقل النظرى لا تستطيع أن تتعدى حدود الفهم المنطقى . ولا يلبث أن يزعم أن التحليل النقدى أو الصورى كما وضعه كنط تحليل سليم طالما اعتبرناه منطقاً فحسب . أما إذا أخذناه كأساس للفلسفة فإنه لن يؤدى بنا إلى الحقيقة ! إذ أن هناك مستوى من التفكير أسمى من مستوى التحليل الصورى ، مستوى بلغه أفلاطون بعبقريته وعجز كنط عن الوصول إليه لأنه لم تتوفر لديه عبقرية أفلاطون ! لذلك كان علينا أن نكتشف المنطق الذى يمكننا من الوصول إلى الحقيقة ، وهو منطق يختلف بطبيعة الحال عن منطق كنط .

يفسر كولردج الدور الذى يقوم به الحكم فى تركيب التجربة ، فيرفض تعريف لوك للحكم الذى يقول إنه المقارنة بين الموضوع وبين الآثار التى يتركها بحجة أن هذا التعريف يفترض وجود الوحدة فى الموضوع ، بينما الوحدة ذاتها هى نتيجة الحكم ، فالأحكام فى نظره هى المسئولة عن الوحدة فى الموضوع . إن الحكم هو الشرط العام للوعى أو التفكير ، وكل وعى أو تفكير يتضمن تمييزاً بين الذات والموضوع ، بين النفس والوجود الخارجى ، والذى نسميه حكماً هو « تحويل المعطى إلى ذات وموضوع وتحديد وجودهما معا »

ويرى كولردج فى الرابطة copula تقريراً لحقيقة كلية أبعد من القسمة التى يقوم بها الحكم بين الذات والموضوع أو النفس والعالم ، فهى « تتضمن حقيقة سابقة لعملية التفكير وبالتالى لسائر العمليات والوظائف التى يقوم بها الفهم ، ولذلك فهى تقرر وجود كائن مفارق أو ميتافيزيقى على الذات المفردة فى جميع الحالات وهكذا يعلو على جميع الذوات التى تفكر فى حدود نفس القوانين . » ويدرك كولردج أن تفسيره للحكم على هذا النحو يؤدى به إلى تناقض فى حالة الوعى الذاتى أو الشعور بالذات ، فحينما تتأمل الذات نفسها ينشأ تناقض بين الذات والموضوع ، فى هذه الحالة لدينا العقل الذى يقوم بعملية الحكم من ناحية ومن ناحية أخرى لدينا « الموضوع الذى نفترض أنه يتضمن مبدأ الحقيقة فى ذاته منفصلا عن العقل بل بالرغم من هذا العقل . » إلا أن كولردج يزعم أن هذا التناقض لا ينشأ إلا إذا أخذنا بموقف ثنائى من الفكر والموضوع . أما إذا خرجنا عن حدود المنطق الذى يقوم على أساس هذه الثنائية فسرعان ما يزول هذا التناقض[١] .

وينتقد كولردج المنطق التقليدى الذى يقوم على موقف ثنائى قائلا إننا أينما نظرنا فى هذا المنطق وجدنا مجموعة من الحدود الزوجية المتناقضة بلا حد وسط يحاول التوفيق بينها ، فهناك مثلا التناقض بين الإيجابى والسلبى ، أو بين الكلى والجزئى ، أو بين الوحدة والكثرة ، بحيث إننا إذا تصورنا أن أحد هذين الحدين يعنى شيئاً حقيقياً موضوعياً قررنا أن الحد الآخر يدل على شىء صورى ذاتى . وهذا فى نظر كولردج يناقض جوهر التفكير ، لأن الغاية الأولى للتفكير هى رد الكثرة إلى الوحدة أو تحقيق الوحدة بين الجزئيات . ويأخذ كولردج على كنط أنه يخلق هوة شاسعة بين الموضوعى والصورى ، وأنه يجعل العلاقة بين الموضوعات الحسية والكثرة المتنوعة وبين صور الفكر علاقة بالغة فى الغموض . فيقول كولردج : « إنه لا يوجد فى مذهب كنط أى تفسير واضح

---

(١) انظر : كتاب « كولردج الفيلسوف » بقلم ميورهيد ص ٧٥ .

لماهية التجربة . فما الذى يقصده بالحقيقة التجريبية التى لا يستطيع أى شيء سواها أن يضفى الحقيقة على تصوراتنا ؟ يبدو من فقرات عدة فى كتابه « نقد العقل النظرى » أن المحك الذى لا بد منه هو ذاته من صنع القوة الصورية لدى الإنسان ، وأن الشيء الوحيد الذى لا يخلقه العقل الإنسانى هو مجرد إحساسنا بمجرد معطيات جزئية كثيرة . . . نعم إننى حين أدرك الشجرة أطبق صوراً ذهنية معينة خاصة بما تولده فى نفسى من انفعالات . حسناً ، ولكن ما هى هذه الشجرة أولا ؟ وكيف ادركها ؟ » وهكذا ينتقد كولردج مذهب كنط لأن معيار الحقيقة الذى لا غنى عنه فى نظره لا يوجد فى شيء « موضوعى » ، وإنما فى صور العقل ، وأن الشيء الموضوعى الوحيد الذى لا دخل لعقلنا به « هو مجرد إحساس أو انفعال قد يكون وجوداً وقد يكون عدماً . » ويأخذ عليه أنه فى تحليله للأحكام قد خلق هوة سحيقة بين الذات والموضوع . لأنه أنكر قدرة العقل النظرى على تعدى الفروقات التى يخلقها الفهم ، وعلى الوصول إلى الوحدة التى هى وراء هذه الفروقات ، والتى تستطيع أن تضفى عليها الحقيقة ، وقصر مهمة الفهم على الظواهر فقط ، واضعاً بذلك الحقيقة فى عالم غير عالم الظواهر ، عالم لا سبيل للعقل النظرى أن يصل إليه . ويعتقد كولردج أنه لو طوّر كنط فكرة مبدأ الثلاثية الذى اتبعه فى تصنيفه للمقولات (حين قسم المقولات إلى مقولات وجود وسلب وحدّ) ، وجعل من هذا المبدأ أساساً لمنطقة بدلا من الأساس الثنائى التقليدى ، لتمكن من إزالة التناقض بين الذات والموضوع ، ولما تصورهما كعنصرين منفصلين متناقضين وإنما كناحيتين مكملتين لكائن يوحد بينهما لأنه يعلو على كليهما . ومع ذلك يثنى كولردج على كنط لأنه تنبه إلى أهمية مبدأ الثلاثية حينما اتبعه فى تصنيفه لمقولات الفكر ، ولو أنه يعتقد أن كنط لم يكن أول من اكتشف هذا المبدأ ، وينسب فضل اكتشافه إلى المفكر الدينى الإنجليزى رتشارد باكستر الذى عاش فى القرن السابع عشر ، وجعل من المبدأ الثلاثى مبدأ للمنطق الحقيقى مفترضاً فى جميع عمليات التفكير .

يحاول كولردج إذن أن يحل محل الموقف الثنائى موقفاً ثلاثياً فى التفكير

المنطق . فيجب علينا ألا نبدأ من فكرتين متناقضتين نفترض أن إحداهما وحدها مصدر الحقيقة ، وإنما يتحتم علينا أن نبحث أولا عن الوحدة لأن الوحدة هي مصدر الحقيقة ، ثم عن الصورتين المتناقضتين المتوازيتين اللتين تظهر لنا الحقيقة من خلالهما . وبدلا من الإثبات والتناقض اللذين هما وسيلتا المنطق الثنائي يصبح لدينا ثلاثة حدود هي الذاتية والقضية ونقيضها . وهذا المنطق الثلاثي الذي يأخذ به كولردج مصدره المباشر في الواقع شيلنج الذي أخذه عن فخته . وقد استمده فخته بدوره من التقسيم الثلاثي للمقولات عند كنط . وموقف فخته هو تصورية مطلقة فالفكر لا يدرك سوى تصوراته ، ومع ذلك فالأنا المتناهي التجريبي لا يشعر بأنه يحدث اللاأنا ، ولذلك يفترض فخته « مبدأ أوسع منه هو الأنا الخالص أو الأنا اللامتناهي وهو علة الموضوعات الماثلة في الأنا التجريبي » ويجيء شيلنج فيعترض على قول فخته إن الأنا الخالص أو اللاشعوري صنع اللا أنا ويقول « ليس اللاشعوري أنا أو ذاتا ولالا أنا أو موضوعا ، إذ ليست توجد الذات بدون موضوع يعينها ويظهرها لذاتها وليس يوجد الموضوع بدون ذات تتصوره ، وعلى ذلك لا يمكن القول بأنا مطلق ولا بلا أنا مطلق من حيث إن كلا منهما شريط للآخر[1] ». لهذا يجعل شيلنج من المطلق مثالا صرفاً يضعه وراء الأنا واللا أنا ، ويجعله ملتقى الأضداد جميعاً ومنبع كل وجود . وبهذا يصبح الأنا واللا أنا أو الفكر والوجود صادرين عن مبدأ واحد أعلى منهما ؛ وبالاختصار نقول إن موقف شيلنج هو الأحادية أو وحده الوجود .

ووحدة الوجود هذه تمثل أحد الحلين اللذين يجدهما كولردج للتخلص من التناقض بين الذات والموضوع . على الأقل هذا هو الحل الذي نجده في « سيرة أدبية » ، والذي يبين لنا مدى عمق تأثير شيلنج في تفكيره الفلسفي ، كما يظهر لنا في هذا الكتاب . فهو يبدأ من تجربة الوعي الذاتي ، أو الشعور

---

(١) انظر « تاريخ الفلسفة الحديثة » ليوسف كرم . ص ٢٥٦ و ٢٦١ .

بالذات ، ويجعلها المبدأ الذى يقيم عليه المعرفة ، والذى يمحى عنده التناقض بين الذات والموضوع فيقول إنه يجب علينا أن نبحث عن حقيقة مطلقة هى مصدر كل يقين ، حقيقة أساسها فى ذاتها نعرفها فقط عن طريقها هى ، أى أن واجبنا أن نجد شيئاً موجوداً لأنه فقط موجود . ويتحتم على مثل هذا الشىء ألا يكون له محمول سواه ، أى أن سائر محمولاته اللفظية يجب أن تكون مجرد تكرار أو صور لذاته . مثل هذا الشىء أو المبدأ فى نظر كولردج لن يكون مجرد « شىء » أو « موضوع » فالشىء يكون شيئاً نتيجة لشىء آخر ، ولا يمكن أن يكون موضوعاً لذاته فحسب ، بل يتعين عليه أن يكون موضوعاً لغيره أيضاً . كذلك لا يمكن أن يوجد هذا المبدأ فى الذات بوصفها ذاتا متميزة عن الموضوع وهكذا « لن نجد المبدأ سواء فى الموضوع منفصلا عن الذات أو فى الذات منفصلة عن الموضوع ، وبما أنه لا يمكننا أن نتصور ثالثاً إذن لا بد أن يكون المبدأ فيما هو ليس ذاتاً فحسب وليس موضوعا فحسب وإنما فيما هو وحدة من الإثنين » ويظهر هذا المبدأ فى « الأنا التى سأطلق عليها ألفاظ الروح والنفس والشعور بالذات أو الوعى الذاتى بدون تمييز . فى هذا المبدأ وفيه وحده يتحد الموضوع والذات ، الوجود والمعرفة بمعنى أن أحدهما يتضمن الآخر ويفترضه . وبعبارة أخرى هو ذات تصبح ذاتا عن طريق ذلك الفعل الذى تركب فيه ذاتها موضوعيا لنفسها ، ولكنها لا تكون موضوعاً أبداً إلا لنفسها وفى حدود ذلك الفعل الذى تصبح عن طريقه ذاتا .[1] » ويدرك كولردج ، كما أدرك شيلنج ، صعوبة تحويل التناقض أو الكثرة إلى الوحدة بدون افتراض إله خالق . وهكذا ينتهى الموقف الفلسفى من وحدة الوجود عند كولردج — كما حدث عند شيلنج — إلى موقف دينى فى أساسه . فالأنا المطلق هو مصدر وجود الأنا الجزئى « وإذا سمونا بتصورنا للذات أو الأنا (الجزئى) إلى الذات المطلقة والأنا العظيم الأبدى فحينئذ يتحد الوجود والمعرفة والفكرة والحقيقة ويصبح أساس الوجود وأساس معرفة الوجود نفس الشىء . » .

(١) انظر النص الثانى عشر .

وكما قلنا كان هذا أحد الحلين اللذين لجأ إليهما كولردج للتخلص من التناقض بين الذات والموضوع ، بين الفكر وجوهر الأشياء . إلا أنه أخذ يشك فى صدق هذا الحل فيما بعد ، فنجده يقول بعد ظهور « سيرة أدبية » بسنين : « إن العرض الميتافيزيقى الذى نشرته فى « سيرة أدبية » عرض غير ناضج ولم يكتمل بعد . حقاً إنه يحتوى على بعض عناصر الحقيقة ، إلا أننى لم أفكر فى هذه العناصر بالعمق الكافى حينئذ . ومما يدعونى إلى الغبطة حقاً أن أجد أفكارى الآن أكثر عمقاً بكثير مما كانت عليه حينئذ . ومع ذلك فهى أكثر وضوحاً . » لقد اتضح له أن البدء بالأنا وبتجربة الشعور بالذات بدء غير سليم . ذلك لأن الذات أو الأنا التى تجعل من نفسها موضوعاً أو لا أنا ليست كائناً قائماً بذاته وإنما هى فى حاجة إلى ما هو أساس لوجودها . ولا شك أن من العوامل التى دعت كولردج إلى نبذ موقف شيلنج هو التصور اللاشخصى لله الذى يؤدى إليه مذهبه . وسنوضح هذه النقطة عند ما نعرض لآرائه فى الدين .

أما الحل الآخر الذى حاول أن يسد به كولردج الهوة التى تفصل بين الفكر وحقيقة الوجود عند كنط فهو عبارة عن عودة إلى موقف الأفلاطونيين وتفسيرهم لنظرية المعانى . فهو لا يبدأ بالذات وحدها ولكن بالذات والعالم الخارجى معا ، فيقول إن وجود الذات المدركة يتضمن وجود ما هو مدرك ويحاول أن يصل إلى أساس حقيقى يعطى كلا من الذات والموضوع الخارجى حقه ، ويفسر لنا قدرة الذات على الاستجابة إلى الموضوع ، وقدرة الموضوع على اشباع الذات ، وعلى تحقيق ما تطلبه منه من وحدة وتماسك . فيفترض أن المعرفة نفسها تقوم على ما يسميه « المعانى » ، ولا يدرك الفهم المنطقى هذه المعانى ، ولا نصل إليها عن طريق الحواس ، وإنما يدركها ما يسميه « العقل » وحده . ويوضح كولردج أن هذه المعانى ليست كمعانى كنط مجرد مبادئ مجردة لا تكسب الأشياء وجوداً وتنحصر وظيفتها فى تنظيم المعرفة ، وإنما هى تشبه معانى أفلاطون فى أنها لها وجود موضوعى ووظيفة خلقية ، وعلى أساسها تقوم المعرفة برمتها . لذلك يرى

كرلردج أن كنط ، لحصره العقل النظرى فى الفهم المنطقى أو الفكر الاستدلالى البحت ، لم تكن لديه عبقرية أفلاطون الذى وصل فى فلسفته إلى مستوى أسمى من مستوى التفكير الصورى . وهكذا يصبح الفرق بين « الفهم » المنطقى و « العقل » عند كولردج هو الفرق بين قوتين عقليتين متباينتين ، أولاهما استدلالية ميدانها قاصر على التجربة وتركب ما تستمده منها ، والثانية حدسية توصلنا إلى صميم الأشياء الذى يكمن وراء المظاهر وتقدم للقوة الاستدلالية المبادئ التى تقوم القوة الاستدلالية بواسطتها بعمليات التركيب . وهذا التمييز هو فى جوهره التمييز القديم الذى أقامه الأفلاطونيون بين الاستدلال والحدس . فتراه يعرف « الفهم » قائلا إنه « الملكة التى نحكم بها طبقاً للحواس » أى الملكة التى تمكننا من الوصول إلى الكليات من الجزئيات المعطاة لنا فى تجاربنا الإدراكية والتى تمكننا من استخراج النتائج من هذه الجزئيات طبقاً لقانون الذاتية وعدم التناقض . ويعرف « العقل » بأنه « قوة إدراك الحقائق التى هى فوق الحس والتى دليلها فى ذاتها » ومن هذه الحقائق قانون عدم التناقض ذاته[1] .

وهذا الموقف النهائى لكولردج على درجة كبيرة من الغموض ، فإذا كانت « المعانى » لا يدركها الفهم المنطقى ولا نصل إليها عن طريق الحواس والتجربة فما هو مصدر معرفتنا بها إذن ؟ وما هو كنه هذه المعانى ؟ إن كولردج يميز بينها وبين تصورات الفهم المنطقى ، ولذلك فهو نفسه يدرك مدى صعوبة تعريف هذه المعانى . إلا أنه يصفها فيقول إن ما يميز المعنى هو أن الجزئى والكلى يلتقيان فيه . فالمعنى هو الذى يجعلنا ننظر إلى عدد من الجزئيات المختلفة فنرى فيها علاقة تجمعها معا ، أو ذاتا كلية تهيمن عليها جميعاً ، هى المبدأ الذى يجعل من هذه الجزئيات جزئيات له . ويقابل « المعنى » فى العقل أو الذات « القانون » فى الموضوع كما يفهمه كولردج [2] . فليس القانون فى نظره مجرد تلخيص

---

(١) أنظر النص الحادى عشر .

(٢) أنظر « عون على التأمل » ص ١١٩ .

للظواهر الطبيعة ، بل هو « مكوّن » لها وسابق عليها ، وهو المبدأ الذى يخلق وحدة بين هذه الظواهر . ولا يوجد هذا المبدأ فى موضوع بالذات يصل إليه الحس ، كما أننا لا نصل إليه عن طريق التجريد أو التعميم من معطيات الحس وإنما ينشأ المعنى فى العقل ويكتشف القانون فى الموضوع عن طريق الحدس نتيجة لاتحاد الذات والموضوع فى عملية كشف الحقيقة . فيقول كولردج « إن أساس كل فلسفة حقة هو الإدراك التام للفرق بين تأمل العقل أى الحدس بالأشياء الذى ينشأ عند ما تتحد ذواتنا بالكل . . . وبين التفكير الذى نقوم به عند ما ننظر إلى ذواتنا باعتبارها كائنات منفصلة ونقابل بين الطبيعة والعقل فنضعها إزاءه موضع الموضوع من الذات ، موضع الشيء من الفكر ، موضع الموت من الحياة . » وهكذا يحاول كولردج أن يتعدى حدود موقف كنط فيجعل من العقل الإنسانى النظرى أداة قادرة على الوصول إلى صميم الأشياء وعلى التفكير فى « المعانى » وفى مسائل الدين على عكس ما نادى به كنط[1] .

ويتضح لنا الآن إلى أى حد كان موقف كولردج الفلسفى موقفاً تلفيقيا أو توفيقيا من أساسه . لقد أخذ كولردج الناحية الإيجابية فقط من فلسفة كنط بينما رفض الناحية السلبية . أخذ منه ضرورة الفكر الإنسانى للتجربة ، فبدون المقولات تصبح التجربة مستحيلة ، ورفض النتيجة المترتبة على ذلك عند كنط ، وهى أن هذه المقولات قاصرة فقط على التجربة ، وأن الفكر عاجز عن تعدى عالم الظواهر إلى عالم الحقيقة . حقاً إن كنط لم يشك فى وجود هذه الحقيقة التى نصل إليها فى عالم الأخلاق إلا أنه اعترف بعجزنا عن « معرفتها » ، لأن المعرفة ممكنة فقط فى صور أو مقولات لا تنطبق على هذه الحقيقة . رفض كولردج فى نهاية الأمر المنطق الكنطى . ولكنه مع ذلك أخذ بالأساس الذى أقام عليه كنط مذهبه فى الأخلاق ، ألا وهو تمكن الإنسان من الوصول إلى الحقيقة عن طريق الأمر المطلق الذى يجعل المرء يشعر بالمسئولية أمام كائن يتعدى الذات ، كائن

---

(١) انظر النص العاشر .

يدركه المرء عن طريق الضمير . وبينما قصر كنط هذه الحقيقة على الإرادة يجعلها كولردج أساساً لكل تجارب الشعور بالذات ، ولا يفصل بينها وبين الفكر بل يجعلها أساساً لكل تفكير . كذلك أخذ كولردج من أفلاطون والأفلاطونيين قدرة العقل على الوصول إلى جوهر الأشياء ، وأخذ من الأفلاطونيين التمييز بين العقل والفهم المنطقى وجعل الحدس أسمى من التفكير الاستدلالى ، ومن شيلنج عن فخته المنطق الثلاثى ووحدة الوجود وربط الفلسفة بالدين . جمع كولردج هذه العناصر جميعاً ، وحاول أن يوفق بينها وبين الدين المسيحى بتعاليمه الخاصة دون أن يدرك استحالة ما كان يصبو إلى تحقيقه . لقد ظل كولردج حتى آخر أيامه يحلم بذلك العمل الفلسفى الأكبر الذى كان سيدون فيه مذهبه ، وأخيراً مات دون أن يتحقق حلمه ولم يترك لنا إلا كتابات متناثرة لا يسهل التوفيق بين ما فيها من آراء وأفكار فلسفية . أما تلميذه ومريده « جرين » فقد قضى حوالى الثلاثين عاماً فى دراسة متصلة لآراء أستاذه ، ثم مات ولم يترك سوى مخطوط من جزئين يدور حول جزء ضئيل من فلسفة كولردج . وأغلب الظن أنهما لم يتمكنا من تنفيذ المشروع لأن المشروع ذاته بعيد المنال والحلم نفسه سيظل حلماً يستحيل تحقيقه .

٢ — الدين

لن نكون بعيدين عن الصواب إن وصفنا فلسفة كولردج عامة بأنها فلسفة دين . فهو يعرّف فلسفته قائلا إنها معرفة الله التى تؤدى إليها المعارف الأخرى ، ويعتبر الدين أسمى ضروب النشاط الذى تقوم به الروح الإنسانية ، ذلك لأن الدين « يوجد فى أغراضه ومآربه النواحى الفكرية والعملية من وجودنا ، فنفعال الدين بما فيها أحداثه ووقائعه هى موضوع التأمل الفلسفى . »

ويتخذ كولردج من التمييز بين الفهم والعقل أساساً لموقفه الدينى كما جعله

أساساً فى المنطق والميتافيزيقا . فالعقل هو العضو الذى له نفس العلاقة بالنسبة للموضوعات الروحية ولما هو كلى أبدى ضرورى التى هى للعين بالنسبة للظواهر المادية العرضية . وهو عضو اللامحسوس ، أو القوة التى تمكننا من إدراك ما فوق الحس ، بينما الفهم هو الملكة التى بواسطتها نعمم الظواهر المدركة وننظمها حسب قوانين معينة . كذلك يعتقد كولردج أن العقل والموضوعات الخاصة به شىء واحد ، فالله والروح والحقيقة الأبدية وما إليها هى موضوعات العقل ومع ذلك فهى جميعها ذاتها العقل ونحن نسمى الله العقل الأسمى[١] وهذا فى الواقع هو الموقف الأفلاطونى الذى يرى فى العالم تعبيراً عن « المعانى المقدسة » ، ويعتبر العقل انعكاس هذه المعانى فى أذهاننا والدين تأمل هذه المعانى .

و يقسم كولردج العقل إلى قسمين حسب طريقة تطبيقنا له ، والموضوع الذى نطبقه عليه[٢]. فمع أن العقل هو القوة التى تمكننا من الوصول إلى ما هو كلى ضرورى إلا أن هذه الضرورة قد تكون شرطية وقد تكون مطلقة ، شرطية حين نطبق إحدى حقائق العقل على وقائع التجربة أو على قواعد الفهم ومبادئه ، ومطلقة حين يكون موضوع العقل هو ذاته . وحينما نعتبر العقل أساساً للمبادئ الصورية يكون العقل « نظرياً » ، أما حينما نعتبره مصدراً للمعانى أى للحقيقة والوجود الفعلى يكون العقل « عملياً » . وحقائق العقل العملى تسمو بطبيعتها على التفكير المنطقى ، ولا يؤثر فى صدقها عدم مطابقتها لنتائج الفكر الاستدلالى ، لأن الفكر الاستدلالى لا يؤكد إلا الوجود المنطقى ، بينما يؤدى بنا العقل إلى الوجود الحقيقى . ويشرح كولردج موقفه فى عبارات هامة فى كتابه « عون على التأمل » سنقتبسها على الرغم من طولها لأهميتها ، فيقول « إن وظيفة العقل النظرى ، بل غريزته إذا جاز هذا التعبير ، أن يحقق الوحدة بين جميع

---

(١) أنظر النص العاشر .

(١) أنظر النص الحادى عشر .

معارفنا وتصوراتنا . وعلى هذه الوظيفة يعتمد كل مذهب ، وبدونها لن يمكننا التفكير بطريقة مترابطة سواء فى الطبيعة أم فى عقولنا . ولكن هذا غير ممكن إلا بافتراض كائن « واحد » هو أساس الكون وعلته ، كائن يظل كما هو لا يؤثر فيه الزمان ولا يعتريه التغير وسط التغيرات والتتابع الزمنى . وهذا الواحد يتحتم أن نتأمله باعتباره كائناً أبدياً ثابتاً . » كذلك نجد « أن المعنى الذى يقوم على أساسه الدين ويفرضه الضمير وتتطلبه الأخلاق يحتوى نفس الحقائق أو على الأقل يحتوى حقائق لا يمكن التعبير عنها فى صيغة مختلفة . إلا أن هذا المعنى كما ينشأ فى عقلنا له صفات إضافية لا نكونها عن طريق التجريد والنفى ، صفات مثل القداسة والعناية والمحبة والعدالة والرحمة . كذلك من صفاته أنه الواحد الأعظم الخالق والسيد والقاضى ، له شخصيته التى تميزه ، وله وجود مستقل يعلو على العالم . وهكذا نرفع إلى مستوى معنى الله الحى الذى هو الموضوع الأعظم لإيماننا وخوفنا وتقديسنا ، افتراضنا بأن هناك واحداً هو أساس العالم ومبدؤه (ذلك الافتراض الذى هو ضرورى وإن كانت ضرورته منطقية وشرطية فقط) . ذلك لأن الدين والأخلاق تجبرنا حقاً على اعتبار الله أبدياً ثابتاً . ولكن إذا استنتج أحد عن طريق الاستدلال استحالة الخلق من فكرة أبدية الكائن الأعظم ، أو إذا استنتج ، كما فعل أرسطو ، أن الخلق معاصر لله ، أو أحل محل الخلق نظرية الفيض ، كما يفعل الأفلاطونيون المتأخرون ، فجعل الكون ينساب من الله كما تنتشر أشعة الشمس من الكرة الشمسية ، أو إذا استنبط أحد من فكرة الثبات المقدس أن الصلاة والدعوات لا بد وأنها جميعاً خرافة لا جدوى منها — إذا حدث كل ذلك فإنه لا يجدر بنا أن نختبر هذه النتائج مهما كانت واضحة ومهما كانت ضرورية منطقياً . إذ يتحتم على كل هذه النتائج أن تكون خاطئة . ذلك لأنه لو كانت صادقة لفقد « المعنى » أساسه الوحيد من الحقيقة . فلم يعد ذلك المعنى الذى قصد المؤمن أن يجعله نقطة بدايته التى هى وحدها نقطة بداية الدين والإخلاق . . . لذلك لا يجزعن المؤمن من

الاعتراضات النظرية البحتة ، مهما كان يبدو فيها من صدق نظرى ، طالما هو مقتنع بأن « نتيجة » هذه الاعتراضات تنفر منها أوامر الضمير ، ولا يمكن التوفيق بينها ومطالب الأخلاق » (عون على التأمل – ص ١٠٩ – ١١١) .

من هذه العبارات يبدو أن كولردج يفصل فصلا تاماً بين الدين والفلسفة ، بين الإيمان والفهم المنطق . فالدين والأخلاق ميدانهما العقل وليس الفهم ، فالعقل يكتشف القوانين والمبادئ الضرورية لحياتنا الروحية لأن العقل يتضمن الضمير أو الحس الخلق أو العقل العملى الذى هو يظهر لنا الحقائق الروحية . والعقل العملى ملكة لا علاقة لها بالحس ومرتبطة بالإرادة ، ولذلك كانت المبادئ والقوانين التى يكتشفها العقل مستقلة عن الحواس والفهم – هذه المبادئ هى الله وحرية الإرادة وسلطان الضمير وضرورة التوفيق بين الإرادة وبين حدس العقل وخلود الروح ووجود الخطيئة الأولى . ويبدو تأثير كنط واضحاً فى « بعض » هذه المبادئ ففى نظر كنط أن « الحرية [١] والخلود والله أمور يؤدى إليها العقل العملى وإن عجز العقل النظرى عن البرهنة عليها . هى مسلمات العقل العملى وهى عقائد ، لا عقائد شخصية ذاتية ، بل موضوعية كلية لأن العقل نفسه هو الذى يفرضها . فهى عقائد مشروعة . وإن التسليم بها إقرار بتقدم العقل العملى على العقل النظرى . غير أن هذا التقدم لا يعنى العلم بوساطة العقل العملى بما لا يستطيع العقل النظرى العلم به ، بل يعنى فقط أننا نثبت باسم العمل ما يقتضيه العمل ، فنؤمن به إيماناً خلقياً أو عملياً قائماً على حاجة للعقل العملى هى من ثمة حاجة كلية . ولا بأس فى ذلك ، بل على العكس إن هذا الإيمان موافق لنا كل الموافقة : فلو كان لنا بالله وبالخلود علم نظرى كامل ، لأصبح من المستحيل استحالة أدبية ألا يضغط هذا العلم على إرادتنا ويجبرها ، ولكانت خليقتنا آلية فكنا أشبه بالدمى يحركها الخوف أو الشهوة ، فى حين أن الإيمان يدع مجالا

(١) انظر « تاريخ الفلسفة الحديثة » ليوسف كرم . ص ٢٤٥ – ٢٤٦ .

لحرية الإرادة وللفضل فى الفضيلة » .

ومع ذلك فلا يقف كولردج فى الحقيقة عند حدود كنط ، لأنه يذيل الفصل الذى اقتبسنا منه هذه العبارات السابقة بالتساؤل عن الدور الذى يقوم به العقل النظرى أو الفهم فى الدين فيقول « هل أنا إذن أستبعد العقل النظرى كلية من الدين ؟ لا فإن وظيفة العقل النظرى وحقه المشروع أن يحدد الصدق السلبى لما يطلب منا الإيمان به . أى أنه يتحتم على العقيدة ألا تناقض أى مبدأ كلى لأنها فى هذه الحال ستكون متناقضة مع نفسها . وماذا عن الفلسفة ؟ هل أنا أيضاً أستبعدها؟ لا . فالفلسفة قد تخدم الدين بل إنها خدمته ومهدت له الطريق عن طريق إقناع العقل بأنه من الممكن التفكير فى العقائد » إلا أنه إذا كان للفلسفة أن تفكر فى موضوع الدين على الإطلاق فإنه يجب عليها أن تفكر فيه فى الحدود التى ينص عليها كولردج . وهكذا يصبح للفلسفة دور ثانوى بحت فى مسائل الدين ، دور قاصر على الدفاع عن عقائد الدين وعلى شرحها وتبريرها . لقد بين كنط أنه ليس من الممكن البرهنة بالعقل على مسائل الدين ، فقد يجوز للإيمان أن يقبلها ولكنه يستحيل على العقل أن يفعل ذلك . وليس لدى كولردج أى شك فى ضرورة الإيمان ، بل إنه كما رأينا يخلع أهمية قصوى على الدور الذى يؤديه الإيمان ، ويعتقد أنه على الرغم من أن أحكام الفهم المنطقى قد تناقض قضايا الإيمان فإن موضوع الإيمان لا يقلل من حقيقته أو صدقه كونه ينافى ما نصل إليه عن طريق الحواس والفهم . بل إن فكرة الكائن الأعظم ذاتها ليست بطبيعتها من الأفكار التى يمكن الوصول إليها عن طريق الحواس والفهم ، وإنما يلزمنا لكى نؤمن بها أن ندرك أنها الأساس المشترك الذى تفترضه شتى معارفنا ، إذ نفترض أن معارفنا جميعاً تنطوى تحت حقيقة عظمى هى أساس العلوم جميعاً ولو أنها ليست موضوع دراسة فى أى علم من العلوم . لذلك لا يقبل كولردج أيا من البراهين الذى حاول الغير أن يثبتوا بها وجود الله ، سواء أكان ذلك على أساس الحواس مباشرة أم على أساس استدلالات مردها

الحواس . فالله موضوع إيمان أولا . وعلى الرغم من أن كولردج متأثر بكنط فى الأهمية التى يخلعها على الأخلاق والضمير فى عملية الربط بين المتناهى واللامتناهى ، وفى توكيده لأهمية صوت الضمير ، وفى اعتقاده بأن فى الإحساس بالإلزام الخلقى أو « الولاء » كما يسميه الذى يميز الضمير والذى يراه لازماً للطبيعة البشرية ما يدل على حاجة الإنسان إلى الله، على الرغم من كل ذلك نجد أن مفهوم الله عنده ليس مفهوماً فلسفيا بقدر ما هو مفهوم دينى . فلم يقنع كولردج بتصور كنط لله ، كما لم يقنع بالحب العقلى لله الذى وجده عند سبينوزا من قبل ، ولا بالرؤية العقلية لله التى وصل إليها شيلنج ، وذلك لأنه لم يجد فى أى منها ما يشبع عواطفه الدينية . فقد كان كولردج ينزع بطبعه الشعرى وبمسيحيته إلى إنشاء علاقة مباشرة بالله ، أو اتصال مباشر به عن طريق الصلاة . وكان يؤمن بضرورة الصلاة للإرادة البشرية الضعيفة ، وكنداء يرفعه العبد إلى الرب ، وكان يؤمن أيضاً إيماناً حارا بأن الله يستجيب إلى دعائه . لذلك يجب أن يكون الله فى نظره أكثر من مجرد كائن مطلق لا شخصى . ويجب أن يكون فى مقدوره أن يسمو على قانون العلية الطبيعى . آمن كولردج بذلك كما آمن بأن الخطيئة حقيقة واقعة ، وبالخلاص وغير ذلك من تعاليم المسيحية .

ومع كل ذلك تراه يحاول أن يدعم إيمانه هذا بالفكر النظرى ، الشىء الذى بين كنط استحالته من قبل . ولقد أدى به ذلك إلى السفسطة وإلى الحلول اللفظية فى بعض الأحيان . يقول كولردج « إن المسيحية إذا فهمناها الفهم السليم هى ذاتها الفلسفة فى أسمى صورها ، وإن التعاليم المسيحية الجوهرية لا تحتاج لإثبات صحتها إلى الرجوع إلى الدلائل التاريخية ، وإنما هى فى ذاتها حقائق ضرورية أبدية يدركها العقل ، حقائق يدركها الإنسان وحده دائماً وفى أى مكان بالرجوع إلى النور الطبيعى الذى فى روحه ، وبدون أى معونة من الوثائق أو التقاليد أو العرف » . وهذا كلام جميل إذا كان المقصود منه هو جعل الدين موضوع إيمان فحسب . ولقد أدى كولردج خدمة جليلة لقضية الدين فى القرن التاسع عشر بإنجلترا حين هاجم الذين حاولوا القضاء على تعاليم الدين بالمنطق والفهم ، وحين هاجم الذين جعلوا الدين متوقفاً على أدلة خارجية

بدلا من إقامته على أساس تجربة الإنسان الروحية . إلا أن كولردج يحاول أن يدعم الدين بالفلسفة أحياناً . وليس من المفهوم جدوى هذه المحاولة إذا كان الدين فى جوهره موضوعاً لا علاقة له بالفهم والاستدلال . فتراه مثلا — كما يعرض لنا تلميذه جرين فى كتابه « الفلسفة الروحية » — يحاول أن يستنبط فكرة الثالوث المسيحى من حدود تجربة الوعى أو الشعور بالذات . فيقول : كما أنه فى تجاربنا الشعورية لا بد لنا من التمييز بين الأنا كذات مفكرة وكموضوع للتأمل كذلك فى الأنا الإلهى يجب التمييز بين الله الذات أو الإرادة العليا وبين الله الموضوع . فالله الذات يتأمل نفسه كموضوع مطلق أو وجود مطلق تخلقه ذاته فى شخصه . وهكذا نصل إلى أن معنى الله الأب يتضمن معنى الله الإبن . كذلك يدرك العقل فى عماية الشعور الوحدة الجوهرية للعقل والعلاقة بين الأنا واللا أنا أو الذات والموضوع . وهكذا نصل إلى أن وراء معنى الأب والإبن يوجد معنى الشخص الثالث الذى يوحد بينهما أى الروح القدس !

كذلك يحاول كولردج أن يبرهن على شخصية الله فيضطره ذلك إلى استخدام لفظة الشخصية استخداماً غريباً . فيقول إن الناس درجوا على اعتبار الشخصية حدوداً للكائن . ويبين مدى خطأ هذا الاعتقاد السائد قائلا إن الحدود ليست هى جوهر الشخصية وإلا لكان أقوى الناس شخصية أو أحكمهم هم أكثرهم حدوداً وأضيقهم أفقاً ولقلنا إنه كلما زادت حدود الفرد ، أى كلما تضاءلت إرادته . زادت شخصيته أو شخصه فيصبح المعتوه . الذى اصطلح الجميع على خلوه من الشخصية ، هو أكبر الشخصيات جميعاً . إن الشخصية فى الحقيقة تزداد كمالا بسموها على الحدود التى تميز الناقص المحدود عن الكامل اللامتناهى ، والتى تميز الإرادة الإنسانية القاصرة عن إرادة الله العليا . وحينما يتضح هذا المفهوم للشخصية فى أذهاننا . وندرك أن الحدود ليست هى جوهر الشخصية ، لا نجد غرابة فى القول بأن الله له شخصية . ولقد أدرك كولردج على الرغم من هذا التحليل أن الشخصية فى الحقيقة لا توجد إلا فى صراع مع الغير ، فلا بد

من وجود الغير حتى يتحقق وجود الشخص . لذلك يبين كولردج أنه بالنسبة للشخصية المحدودة أو للإنسان يكون للغير وجود حقيقى خارجى ، أما بالنسبة للمطلق فليس للغير بالطبع وجود خارجى ، وإنما يكون الغير فى هذه الحالة عبارة عن تفرقة يقوم بها المطلق ذاته فى نفسه . وواضح أن حل كولردج هذا مجرد حل لفظى .

وليس الله عند كولردج إرادة مطلقة ذات وجود شخصى فحسب ، وإنما هو يستمع إلى صلاة الإنسان ويجيب دعاءه . وهذا قول يصعب التوفيق بينه وبين موقف كولردج الفلسفى الذى يقوم على الاعتقاد بأن العالم سواء العالم الطبيعى أم الخلقى يتبع قوانين معينة لا يحيد عنها ، قوانين دعامتها العقل الأعظم الذى هو الله . إلا أن كولردج فى هذه الحال يقصر قبول هذه الفكرة على الإيمان ، فيقول إن قبول فكرة استجابة الله لصلاة الإنسان متوقف على إيمان الفرد الخاص ، والإيمان سابق للفكر وهو « أهم دليل على صدق الدين » . وعن طريق الإيمان لا نستطيع أن نتصور عماد الوجود بأسره وعلته التى تخلق ذاتها بذاتها إلا على أنهما الإرادة والخير . ولكنه يحاول أن يفسر الخطيئة الأولى والشر تفسيراً عقلياً ، فيرفض توارث الخطيئة الأولى باعتبارها فكرة سخيفة ، ويستنتج فكرة الخطيئة الأولى من فكرة الإرادة ذاتها . لقد أعطى الإنسان إرادة حرة وقدرة على إخضاع هذه الإرادة ليس للقانون الخاص بها فقط وإنما لما هو غير هذا القانون . وإخضاع الإرادة لما يتنافى مع القانون الخاص بها هو ما يطلق عليه اسم الخطيئة الأولى أو الخطيئة الأصلية ، أى الشر الذى لا ينبع من شخص آدم ذاته ، وإنما من كل إنسان . ففيما يتعلق بالخطيئة الأولى ليس آدم وحده ممثل البشر جميعاً ، وإنما يمثلهم جميعاً كل إنسان . ويدرك كولرج أن مشكلة الشر بحاجة إلى تفسير . فوجود الشر فى عالم يحكمه الله ، أو إرادة عليا خيرة ، كما يتصوره كولردج يعنى إمكان وجود ما هو غير الله ، أو ما هو ناقص متناه

منفصل عن الله . ويقوم كولردج لأجل تفسير أصل الشر بمحاولة على قدر كبير من الغموض والتعقيد ، فيقول إن نظرية « المعانى المقدسة » لا تدل على مجرد معرفة أو إدراك منفصلا عن الشيء المعروف أو المدرك ، وإنما هى نوع من المعرفة التى هى فى الوقت عينه علة الوجود الحقيقى للمعروف ، ولهذا فهى تتضمن الكلى والجزئى معا ، ما هو موجود بالقوة وما هو موجود بالفعل ، فى كل لا يمكن تقسيمه بحيث إنه لا يوجد لأى من هذين العنصرين أى وجود حقيقى منفصلا عن العنصر الآخر . ولهذا إذا تصورنا شيئاً له إمكانية توكيد الجزئى منفصلا عن الكلى فإن هذا الشيء تكون لديه القدرة على أن يسلب حقيقته أو وجوده بنفسه . وإذا تصورنا أن الجزئى هو إرادة فإنه لا بد أن تكون لديه مثل هذه القدرة أو الإمكانية — إمكانية فصل الجزئى عن الكلى وتوكيده بمفرده . وطالما كانت هذه الإمكانية قائمة ، أى طالما كانت هذه الرغبة (رغبة فصل الجزئى عن الكلى) أو الإرادة موجودة بالقوة لا بالفعل فليس ثمة تناقض بينها وبين حقيقة الله . أما إذا وجدت الإرادة التى تحاول تحويل هذه الرغبة من الوجود بالقوة إلى الوجود بالفعل فإن هذه الإرادة تؤكد ذاتها الفردية المنفصلة عن ذات الله ، أى أنها تريد ألا تكون أو أن تكون ذات وجود غير حقيقى ، لأنه لا وجود خارج الله من ناحية ، أو لا وجود لأحد العنصرين منفصلا عن الآخر . فهذه الإرادة تريد أن تخرج بالجزئى وحده من عالم القوة إلى عالم الفعل ، وهى بذلك تريد أن تؤكد وجودها . إذن فالإرادة الفردية فى هذه الحال تريد أن تكون وألا تكون فى الوقت عينه ، أو فى رغبتها فى الخروج إلى عالم الفعل والوجود هى تفقد صفة الوجود الحقيقى ، وهذا تناقض ، وتناقض الذات تناقضاً جوهرياً مع نفسها هو جوهر الشر . وهكذا يفسر كولردج منشأ الشر دون أن يجعل الله مسئولا عنه معتمداً فى نهاية الأمر على افتراضه أن الوجود منطقى بحت ، وأن التناقض هو الشر ، ومستخدماً خلال محاولته الاصطلاحين « الوجود بالقوة » و « الوجود بالفعل » على نحو غريب . فالوجود بالقوة يصبح

الوجود الحقيق ، أى الوجود بالفعل ، ويصبح الوجود بالفعل فقداناً للوجود الحقيق .

وهكذا يحاول كولردج أن يفلسف الديانة المسيحية كلما استطاع إلى ذلك سبيلا ، غير أنه فى كثير من الأحيان يضطر إلى هجرة الفلسفة فى نهاية الأمر فى سبيل الدين وفى سبيل تلك الأمور التى يصفها مراراً بأنها أسرار بحتة .

٣ ـ الأخلاق

وكما يوفق كولردج فى الدين بين موقف الأفلاطونيين وكنط من جهة والمسيحية من جهة أخرى نجده يوفق فى ميدان الأخلاق بين كنط وبين المدرسة التجريبية الإنجليزية وبين المسيحية .

ولا يمكننا الوصول إلى أى نظرية صادقة فى الأخلاق فى رأى كولردج عن طريق التعميم من التجارب الحسية . لأن مثل هذا التعميم لن تتحقق فيه صفتا الضرورة والكلية ، وبالتالى لن يصل إلى مستوى العلم . أما علم الأخلاق الحق فهو لا بد أن يقوم على استدلالات من « معنى » الإرادة ذاته الذى يدركه العقل العملى[1] . والذى يقصده بالعلم « سلسلة من الحقائق إما يقينية يقيناً مطلقاً أو صادقة بالضرورة بالنسبة للعقل الإنسانى حسب قوانين العقل ذاته وطبيعة تركيبه . فليس مصدر تصديقنا أو إيماننا بهذه الحقائق فى أى من هاتين الحالتين التجربة الخارجية أى ما نصل إليه عن طريق الحواس . » غير أن كولردج لم يترك لنا فى كتاباته ، المنشور منها وغير المنشور ، الخطوط الرئيسية لهذا العلم حتى يمكننا أن نعيد بناء مذهبه الأخلاقى ولذلك سنكتفى بعرض بعض الأفكار الرئيسية التى وردت فيها .

يقوم علم الأخلاق إذن على معنى الإرادة . إلا أنه من الصعب التدليل

---

(١) انظر النص الحادى عشر .

على « معنى » الإرادة مباشرة بواسطة المنطق والفهم المنطقى شأنه فى ذلك شأن بقية « المعانى[1] » ويكتفى كولردج بمحاولة توضيح العلاقة بين الإرادة والدوافع : فيقول إن الإرادة ليست ببساطة قوة الاستجابة إلى دوافع تؤثر فينا من الخارج سواء كانت هذه الاستجابة حرة أم حتمية . ويعرف الدافع فيقول إنه ليس شيئاً وإنما هو فكرة شىء . وبما أنه ليست كل فكرة دافعاً لذا يجب أن نعرف الدافع بأنه الفكرة المحددة . ولكنه يتساءل « ما هى الفكرة ؟ أهى شىء مفرد ؟ وما هى حدودها وما الفواصل بينها وبين غيرها ؟ أين تبدأ وأين تنتهى ؟ إنه لأسهل علينا أن نوجه هذه الأسئلة فيما يخص موجة من أمواج المحيط أو قطرة من قطرات الماء التى نتصور أن المحيط يتكون منها . وكما أننا حين نستخدم لفظة الموجة لا نقصد إلا حركة خاصة للبحر كذلك لا نقصد بلفظة فكرة سوى العقل كله مفكراً فى اتجاه معين . وهكذا نستنتج أن الدافع ليس إلا فعل الكائن العاقل وهو يحدد ذاته . ويتضح لنا أن لفظة الدافع التى يتخذ منها أتباع المذهب الحتمى شعاراً لهم هى ذاتها تقرير وتعريف للإرادة الحرة أى لقدرة الكائن العاقل على تحديد فعاله . »

وليست الإرادة مصدر فعال منفصلة منعزلة . وإنما هى « ملكة دائمة أو عادة أو مزاج ثابت ينزع نحو موضوعات معينة . » وليس صحيحاً أن الإرادة مصدرها الدوافع وأن الدوافع هى التى تتحكم فى الإنسان ، وإنما الصحيح هو أن الإنسان ذاته يصنع الدوافع . وهذه الدوافع فى الواقع عديدة متباينة ومتغيرة دائماً حتى إنه ليصعب غالباً أن نحدد الدافع الذى دفع الفرد إلى هذا الفعل أو ذاك . ولكن لحسن الحظ ليس هذا التحديد بالشىء البالغ الأهمية . وعلى الرغم من إدراك كولردج أن الدوافع عبارة عن أفكار لأشياء تجتذبنا لاتفاقها ومزاجنا الثابت أو إرادتنا الدائمة ، فإنه لا ينكر أهمية الدور الذى تلعبه الظروف الخارجية : فلا يستطيع أى رجل مفكر أن يقول إن إرادته وحدها هى التى

---

(١) انظر ص ١٣١ .

تحدد طبيعته كلية وجميع فعاله ، وإنما يجب علينا أن نعزو شيئاً إلى الظروف الخارجية ولو أن هذه الظروف لا تنفى عمل الارادة طول الوقت .

ويبين كولردج العلاقة بين الخير واللذة . فيفند الرأى التجريبى الشائع فى عصره الذى يقول بأن الخير هو اللذة . فكون الناس عامة يرغبون فى اللذة ليس معناه أن الخير هو اللذة . إذ يجب ألا نخلط بين ما يرغبه الناس بالفعل الذى هو اللذة وبين ما يجب أن يرغبوه وهو الخير . كذلك يجب أن نميز بين أنواع اللذة المختلفة التى تنجم عن طبيعة النشاط الذى يقوم به الإنسان . فهناك حالة السعادة التى تعتمد على الظروف الخارجية المواتية ، وهناك السعادة الروحية التى لا تعتمد على هذه الظروف بقدر ما تعتمد على مجهودنا الباطنى . بل يجب أن نميز بين نوعين من السعادة الروحية : نوع روحى صرف مصدره طبيعتنا الخلقية ، ونوع أكثر عقلية يعتمد على نشاط الطاقات العقلية وفق قوانين الفكر وصوره الجوهرية . وهكذا يجدر بنا أن نميز بين هذه اللذة الروحية بنوعيها الخلقى والعقلى وبين اللذة الحسية التى تتوقف على الانسجام بين المؤثرات الخارجية وحياتنا الحسية . وحتى لو قصرنا حديثنا على اللذة الحسية ووسعنا مفهوم اللذة فيها بحيث نجعله يتعدى الكم الحاضر إلى المستقبل ويشمل مسببات اللذة أيضاً فإننا حينئذ سنفترض تدخل الدوافع ، وليس مصدر الدوافع الحياة الحسية والمؤثرات الخارجية فقط وإنما فكرة الإرادة نفسها كما شرحنا آنفاً . وهكذا لا يرفض كولردج اللذة وإنما يرتبها حسب قيمتها ونوعها . فاللذة الخيرة مطلقاً هى اللذة الروحية البحتة التى تنتج عن طبيعتنا الخلقية بأسرها . وتليها اللذة العقلية أو الفكرية حينما يعمل العقل فى خدمة الروح . وبعد ذلك تأتى اللذة الحسية على شرط ألا تسعى هذه اللذه الحسية إلى إهدار كرامة الروح . وينتقد كولردج كنط وفختة لأنهما لم يميزا بين اللذة الفكرية واللذة الحسية ولأنهما هاجما اللذة كلية .

ولا يعارض كولردج مذهب الأخلاق عند كنط وعند المدرسة التجريبية فى مسألة اللذة فحسب وإنما يختلف مع كنط ومع المدرسة التجريبية أيضاً فيما

يتعلق بقيمة نتائج الفعل فى الأخلاق . يعارض كولردج الموقف التجريبى التقليدى بانجلترا الذى يقول بأن النتائج العامة التى تترتب على الفعل هى أهم وأفضل معيار لما فيه من خير وشر . ويحاول أن يفند هذه النظرية قائلا إنها بينما ترمى إلى الوصول إلى معيار موضوعى يسمو على الأفكار الفردية الخاصة تعتمد فى الحقيقة على ما هو فردى خاص فى الإنسان ، أى على ما يكتسبه من قوى من الظروف العارضة كالتربية والموهبة الفردية بدلا من « ذلك الجزء من الطبيعة البشرية الذى يتفق فيه ويجب أن يتفق فيه جميع البشر ، إلا وهو الضمير والذوق العام common sense » . كذلك ترمى هذه النظرية إلى إعطائنا معياراً للأخلاق ولكنها فى الواقع تخلط بين الأخلاق والقانون . وتحوّل الانتباه عن الإرادة وعن الدوافع والمشاعر الباطنة التى يتألف منها جوهر الأخلاق إلى الفعل الخارجى هذا فضلا عن أن القول بأن معيار النتائج العامة المترتبة على الفعل هو المعيار الذى ستطبقه العدالة الإلهية يوم الحساب من شأنه أن ينفر الناس من حجة يجب أن تكون هى أقوى الحجج تأثيراً فى النفس لإثبات العالم الآخر . وإنه لمن الهراء أن نظن أن معيار الدوافع الباطنة لن يشجع الناس على فعل الخير ، إذ كيف يصبح الرجل أسوأ عملا حين تكون دوافعه فاضلة ؟ حقاً لا مناص من أن يحكم الإنسان بالأعمال لأن الإنسان لا يعرف ما فى قلب أخيه الإنسان . بل قليل من البشر من يعرف قلبه هو جيد المعرفة . ولكن بما أن الأعمال الطيبة قد توجد بدون المبادئ الفاضلة التى تنقذ أرواحنا لذلك لا يمكن اعتبارها وحدها معيار الخير والفضيلة . أما المبادئ الفاضلة فإنها على العكس لم توجد ولن توجد بدون الأعمال الطيبة . فالحب لا يوجد دون أن يسعى إلى فعل الخير كلما وجد إلى ذلك سبيلا ، الخير الذى يشمل الأفكار والكلمات الطيبة . نعم إن ما يستطيع الإنسان أن يراه ويحكم به هو النتيجة الخارجية وحدها . أما الله فهو يرى الدافع الباطنى ويحكم به وحده . ولن ينقذ موقف التجويبين أن يقولوا إن النتائج العامة المترتبة على الفعل هى معيار الفعل لا الفاعل ، وذلك لأن التفرقة بين الفعل

والفاعل فى هذا المجال تفرقة منطقية بحتة . فالذى يحدد شخصية الفاعل هو نظرته إلى الفعل . « فالمذهب الأخلاقى الصادق الوحيد الذى يتلاءم والطبيعة البشرية هو إذن ذلك المذهب الذى يوحد بين الغاية والدافع » .

وهكذا بينما يهاجم كولردج المذهب التجريبي الذى يجعل من نتائج الفعل المعيار الوحيد للخير تراه لا يتجاهل أهمية هذه النتائج ، بل إنه يهاجم ذلك الرأى الذى يفصل الخير عن شتى ضروب النتائج كلية . فيسميه « الرياء الرواقى » . ويقول « إننى أعلم أنه لكى نصل إلى معنى الفضيلة يتحتم علينا أن نفترض فكرة الإرادة الخيرة الخالصة ، أو احترام القانون باعتباره كاملا فى ذاته . لكن كمال القانون يفترض حسن النتائج . ولا أقصد بالنتائج هنا النتائج الأنانية . . . لأنه إذا كان القانون عقيماً من جميع النتائج فإنه لن يصبح سوى مجموعة من ألفاظ . وطاعة القانون لذاته بأى معنى آخر غير هذا الذى عرضناه هنا إنما هى مجرد مغالطة . » ويجدر بنا أن نذكر أن النتائج التى يقصدها كولردج هنا تشمل اعتبارات الحياة الأخرى أيضاً . وهكذا يقف كولردج إزاء مشكلة نتائج الفعل موقفاً وسطاً بين التجريبيين من ناحية و بين كنط من ناحية أخرى .

والمسألة الأخرى التى يخالف فيها كولردج آراء كنط فى الأخلاق هى الدور الذى تلعبه المشاركة الوجدانية فى الحياة الخيرة . وفى توكيده لأهمية المشاركة الوجدانية فى الحياة الخلقية إنما يتبع كولردج المدرسة التقليدية الإنجليزية التى أفاضت فى الحديث عن المشاركة الوجدانية سواء فى الأخلاق أو فى الإبداع الفنى فى القرن الثامن عشر . وحتى فى بداية حياته الفلسفية نجده يقول إن «القلب الطيب» يختلف عن « الاستقامة » . ويفضل ما يسميه « حكمة الحب » على « حب الحكمة » . حقاً إن كولردج لا يجعل العواطف والعناصر المزاجية والانفعالية المبدأ الأساسى للحياة الخيرة ، لأنه يجد الحياة الخيرة ، كما يجدها كنط ، فى الإرادة الخيرة أساساً . إلا أنه يعارض كنط حين يحيد عن تعاليم

المسيحية . فهو لا يوافقه على فصل الإرادة فصلا تاماً عن النتائج المترتبة على الفعل كما رأينا ، ولا يوافقه أيضاً حين يفصلها عن العواطف كلية ويقول إن الحب مسألة تتعلق بالإحساس ولا علاقة لها بالإرادة . فيرد عليه كولردج قائلا : « إن الحب بشتى ضروبه ، حتى الحب الفجائى ، لا يزال فعلا إرادياً » ولكنه يعرف أنه عاجز عن تفسير ارتباط الحب بالإرادة . ولا يقصد كولردج بالحب الشهوة أو ما تولده العادة من روابط شخصية . بل إن تصور كولردج للحب يؤدى به إلى ميدان الدين فيتلاشى الحد الفاصل بين الأخلاق والدين فالحب كما يقول فى نهاية الأمر « أحد الأسرار الإنسانية الكبرى » يقوم على سر أكبر منه ، ألا وهو اتحاد البشر جميعاً بعضهم بالبعض الآخر عن طريق اتحادهم جميعاً بالله . ولا يعنى مبدأ الحب هذا فقداناً للفردية بل اتساعاً لافقها . ففى الحب يجد الفرد نفسه وعن طريق الحب يوسع الفرد من مجال هذه النفس بحيث يجعلها تشمل الكل ، أى تشمل الإنسانية فى الله وتشمل الله فى الإنسانية . وهكذا تأخذ مناقشة الأخلاق بكولردج إلى ميدان الدين والتصوف .

٤ ــ السياسة

كان من الطبيعى أن يهتم كولردج بالسياسة فى عصر الثورة الفرنسية . ولقد كان فى بداية الأمر من المتحمسين للمبادىء « الديمقراطية » . تلك المبادىء التى كان ينوى أن يطبقها مع أصدقائه فى مدينتهم الفاضلة « البانتيسقراطية » . إلا أن تطور الأحداث فى فرنسا ونشوب الحرب بينها و بين إنجلترا كانا من العوامل التى ساعدت على تغير موقفه السياسى ، ولو أن اهتمامه بالسياسة ذاتها لم ينقطع طوال حياته . وفيما يلى سنعرض عرضاً سريعاً لبعض أفكاره الرئيسية فى السياسة لا سيما فيما يتعلق بموضوع مصدر الحكومة و بالغاية الأساسية للدولة .

يهاجم كولردج نظرية هوبز فى أصل الحكومة وهى النظرية التى تعزو الحكومة إلى « الخوف أو إلى سلطان القوة تعضده التقاليد » ، فيعتبرها وليدة مذهب فلسفى يعتبر العقل الإنسانى مجموعة من الاحساسات السلبية . ويقول « إن التاريخ يقول لنا ، كما أننا نتعلم من تجاربنا الشخصية ونحس فى قرارة أنفسنا . بأن الخوف فى ذاته لا يولد حتى فى الفرد الواحد أثراً منظماً متصلا ، وبأن الخوف الذى يؤثر فى العقل بطريقة منظمة يفترض دائماً وجود الإحساس بالواجب كسبب له . » ليس الخوف إذن وإنما هو روح القانون التى تدفع الناس إلى تكوين نظام اجتماعى . وهكذا يعتقد كولردج أن مصدر الدولة خلقى فى أساسه . ويعتبر نظرية العقد الاجتماعى المنفصلة عن الأخلاق والتى يقول بها هوبز نظرية خاطئة وخطيرة ، ويتساءل : ما الذى يخلع على العقد سلطانا خلقياً ؟ إن الشعور بالواجب الذى يجبرنا على مراعاة هذا العقد لا بد وأن يكون موجوداً من قبل كقوة تدفعنا إلى إيجاد هذا العقد . » العقد الاجتماعى إذن عند كولردج يساوى « الشعور بالواجب وهو ينشط فى اتجاه معين : أى أثناء تحديده لعلاقاتنا الخلقية بوصفنا أعضاء فى دولة . » ويصفه بأنه عقد يتجدد دائماً ويعبر عن الواجبات المتبادلة بين السيد والرعية .

ويتبع كولردج كنط حين يقول « إن كل إنسان يولد ولديه ملكة العقل وأن كل من يخلو من هذه الملكة مهما كانت صورته ليس إنساناً وإنما هو شىء ومن ثم يأتى ذلك المبدأ المقدس الذى تعترف به القوانين جميعاً ، الوضعى منها والسماوى ، والذى هو الأساس الحقيقى للقانون والعدالة ، المبدأ الذى يقول إن الإنسان لا يمكن أن يصير شيئاً ولن نستطيع أن نعامله كما نعامل الأشياء دون أن نرتكب خطأ جسيما . »ومعنى هذا أنه يجب ألا يستغل الإنسان كمجرد وسيلة وإنما يجب اعتباره غاية فى ذاته . ولما كانت ملكة العقل تتضمن حرية الإرادة فإن لكل كائن ناطق الحق فى التصرف كما يقتضى ضميره الفردى ، ولا يستطيع أحد أن ينزع عنه هذا الحق إلا حينما يذنب ، ذلك لأن الفرد إنما يضحى

بحقوقه عند ما يذنب ولهذا يجب أن نعتبر النتائج المترتبة على الفعل المذنب من اختيار الفرد الذى يرتكب الذنب . والناس جميعاً سواء فى هذه الحقوق لأن العقل بهذا المعنى لا يسمح بالفروق الكمية .

ومع ذلك فلا يصح أن نجعل امتلاك الناس لملكة العقل أساساً للسياسة يحدد لنا شكل الدستور ومبادئ التشريع وما إليها[١] . لأننا لو فعلنا ذلك لتجاهلنا الطبيعة البشرية التى لا تتكون من ملكة العقل وحدها ، وصعوبة التوفيق بين الوسائل والغايات التى نجابهها فى ظروف الحياة المعقدة ، واوقعنا فى نفس الغلطة التى يرتكبها أولئك الذين يبنون نظاماً سياسيًّا منطقيًّا تتحقق فيه دقة الرياضة إلا أنه لا ينطبق على البشر أكثر مما تنطبق الهندسة البحتة على الأجسام الطبيعية . ويبين كولردج أن أى نظام سياسى يقوم على فكرة « العقل » وحده هو نظام لا يمكن تطبيقه منطقيًّا ، وحينما نحاول تطبيقه فإنه يؤدى بنا إلى الطغيان والاستبداد والدكتاتورية العسكرية . حقًّا إن العقل وحده يجب أن يكون دليلنا ومرشدنا فى حياتنا الخلقية ، فهو وحده منبع أفكارنا فى الخير والشر ومنه وحده نستمد المبادئ التى يحاول الفهم أن يطبقها والمثل العليا التى نجاهد للاقتراب منها . ولكن ليس معنى هذا أنه يجب على العقل وحده أن يرشد الأفراد فى علاقاتهم الاجتماعية ، والسبب فى ذلك أن العقل يعجز عن هذا الفعل لأن ميدان الحياة الاجتماعية هو الفعال الخارجية التى يجب أن يكون دليلنا فى تصرفها هو « الفهم » وخبراتنا السابقة وملاحظاتنا المباشرة والمنفعة العامة واختبار الظروف وفحص المواقف التى تتغير باستمرار . ويبين كولردج كيف أن الثورة الفرنسية فى محاولتها تطبيق مبدأ العقل كأساس للدستور اضطرت إلى الوقوع فى مغالطات كبرى ، منها حرمان النساء من الحقوق السياسية مع أن العقل لا يعتمد على جنس الفرد مثلا . كذلك لا ينتج من مبدأ العقل تفضيل النظم الديمقراطية أو النيابية على غيرها . بل إن النتيجة المنطقية لهذا المبدأ فى

---

(١) انظر النص الرابع عشر .

السياسة هو ما ذهب إليه بعض الاقتصاديين الفرنسيين من أتباع روسو حين قالوا إنه إذا كنا لن نسمح إلا بتلك القوانين العادلة عدالة مطلقة . والقائمة على أساس من أفكار العقل البسيطة والتي يستطيع أن يحكم عليها عقل كل فرد . حينئذ لن يهمنا إذا كان فرد واحد أو جماعة واحدة هي التي ستصوغ هذه القوانين . وهكذا نرى أننا لسنا ببعيدين عن الموقف الدكتاتورى . وهكذا يستطيع نابليون أن يبرر زعمه بأنه هو العقل مجسداً رفعته العناية الإلهية وشدت من أزره لكى يحقق قوانين العقل فى ظل نظام لا أهمية فيه لتحقيق أكبر سعادة ممكنة للأمة . وغاية الحاكم فيه هى فقط المحافظة على حرية الكل عن طريق الحد بالقوة من حرية كل فرد . وهكذا نجد أنه بينما يخالف كولردج هوبز فى المبادئ الأولية للالتزام السياسى ، فيبدأ من طبيعة الإنسان الخلقية التى تجعل من الإنسان غاية فى ذاته . فهو لا يجعل من المبدأ المجرد للعقل كما يفعل روسو دعامة للتشريع بغض النظر عن الظروف الخارجية والباطنية .

وغاية الحكومة فى نظر كولردج تحددها غرائز البشر الأساسية وإمكانياتهم فهناك غايتان يجب على كل حكومة أن تسعى إلى تحقيقهما : غاية إيجابية وأخرى سلبية . أما الغاية السلبية فهى المحافظة على حياة المواطنين وعلى الحرية الشخصية والملكية وسمعة الفرد وديانته من الهجوم الداخلى والأجنبى . والغاية الإيجابية هى (أولا) تسهيل وسائل العيش على الفرد و (ثانياً) تمكينه من الحصول على الضروريات ثم على قسط من المتعة والتسهيلات مما يؤدى إلى نموه فى النبل والإنسانية . كذلك على الحكومة أن تعين الفرد على تحسين حاله فى مجال تخصصه بأن توفر له كل ما يلزمه من غيره من المواطنين بما فى ذلك ما يلزمه من آلات وأدوات . (ثالثاً) إتاحة الفرص له لتحسين حاله وحال أولاده . (رابعاً) تنمية تلك الملكات الضرورية للإنسان عن طريق تعليمه واجباته الخلقية والدينية وزيادة معرفته وتطوير إدراكه بما يتناسب والأغراض الأخرى للمجتمع . ويعتبر كولردج التعليم إحدى غايات الحكومة الجوهرية لأن التعليم

وحده هو الذى يمكن الفرد من إدراك أن واجبه يقضى عليه بنبذ حالة الهمجية . ويؤمن كولردج بأن أفضل دستور هو الدستور الذى يوفر للفرد العادى الفرصة للحصول على أكبر مقدار ممكن من المعرفة . ويهيئ الظروف المثلى لخلق المواهب والعبقريات ولتشجيعها قدر المستطاع .

وليس النظام السياسى الفاضل هو الجمهورية الديمقراطية فى نظر كولردج ، ولا هو الملكية المستبدة ، لأن الأمة فى كلا هذين النظامين تعهد بسلطانها « بأكمله » إلى الحكومة ، وبالتالى لا يتمتع الشعب بقسط كبير من الحرية كما ينبغى . فالسلطان المطلق للدولة معناه الحد من حرية الأفراد وغير ذلك من النتائج الخطيرة . ولم يشأ كولردج أن يحل محل سيادة الدولة سيادة هيئة معينة أو جماعة بالذات ، فالدولة كل عضوى ، ولذلك يجب أن يتحقق التوازن والاتساق بين مختلف الأجزاء التى تتكون منها والهيئات والطبقات فيها ، بحيث يعتمد بعضها على البعض الآخر ، وبحيث يتكون لدينا فى النهاية وحدة أخلاقية وكل عضوى . إلا أن كولردج فى هذه النقطة يميل إلى تصور الدولة أو المجتمع تصوراً يكاد أن يكون صوفياً ، فالمجتمع فى نظره ليس مجموعة من الأفراد وإنما له كيانه الخاص وشخصيته المستقلة ، إذ أن الكل أكثر من مجموع الأجزاء المكونة له ، وحينما يصبح الفرد عضواً فى المجتمع يكتسب صفات جديدة ويصير كائناً يختلف عما هو حينما يكون خارج المجتمع . والرجل الذى يعيش فى مجتمع كبير لا يعيش مع الغير فحسب ، وإنما يتعدل ويتكيف بحيث يصبح جزءاً مكوناً لهذا المجتمع . ولعل هذا يفسر لنا لهجة التقديس التى يحسها القارئ أحياناً فى كتابات كولردج عن التقاليد والتراث والقوانين التى تميز المجتمع الإنجليزى ، وعن روح هذا المجتمع و« معنى » الدولة ، ويقرب كولردج من موقف الفيلسوف السياسى الرومانتيكى ادموند بيرك

وبالإجمال نجد أن موقف كولردج فى السياسة عبارة عن توفيق بين الموقف الأخلاقى الذى يفسر مصدر الحكومة تفسيراً أخلاقياً ، وبين الموقف التجريبى التقليدى الذى لا يسير دفة الدولة على أساس عقلى بحت بغض النظر

عن الظروف الخارجية وطبيعة الحياة البشرية الاجتماعية ، وإنما يهتدى بضوء التجربة بدلا من التفكير النظرى الصرف . لقد ثار على هوبز لأنه أقام مذهبه السياسى على ما هو حيوانى صرف فى البشر وعلى افتراضه أن الإنسان ذئب لأخيه الإنسان ، كما ثار على روسو وأتباعه الذين حاولوا تطبيق العقل على الإنسان تطبيقاً آلياً فى ميدان السياسة فكانت لمحاولتهم عواقب وخيمة سرعان ما فطن لها كولردج فى أحداث الثورة الفرنسية .

* * *

ويتضح من هذا العرض السريع لآراء كولردج فى الفلسفة والدين والأخلاق والسياسة مقدار ما فى موقفه من تلفيق بين مذاهب مختلفة . فهو يحاول أن يوفق بين الأفلاطونيين وكنط وشيلنج والمسيحية بل والمذهب التجريبى أحياناً (كما رأينا فى آرائه السياسية) . ولعل هذا التلفيق هو مصدر الاختلاف الشاسع والتضارب اللذين نجدهما فى أحكام نقاده وشارحيه . وقد يفسر لنا أيضاً لماذا يجعل البعض منه رائداً لمذاهب أو آراء متباينة فى الفلسفة الحديثة . فيجد بعضهم (مثل هربرت ريد) أن كولردج فى بعض نواحى فلسفته التى يؤكد فيها عنصر الإرادة والفعل فى الموقف الدينى ، ويفصل بين الفكر والوجود ، ولا يثق بقيمة التفكير المنطقى كأداة توصلنا إلى معرفة الوجود إنما هو من أوائل الفلاسفة الوجوديين . ويرى البعض الآخر (مثل رتشاردز) فى قول ستيوارت ميل إن كولردج قد علم الناس كيف يتساءلون عن معنى القضايا ، وفى اهتمام كولردج باللغة وبالتحليل اللغوى ، يرى فى ذلك ما يربط بين موقف كولردج وبين موقف الوضعية المنطقية فى اهتمامها بالتحليل اللغوى . ولا يكتفى البعض الثالث بالرأى المقبول الذى يقول بأن فى دراسة كولردج للاوعى وفى تبيانه للقوى اللاوعية فى الإنسان وتأمله للأحلام وللحالات النفسية المبهمة ما يجعله من رواد سيكولوجية اللاشعور ، بل يذهب إلى أبعد من ذلك فيزعم أن المبدأ الثلاثى الذى يتضمن القضية ونقيضها والتوفيق بينهما ، والذى كان كولردج متيماً بتطبيقه ، إنما هو

يوازى القوى النفسية الثلاث التى يجدها فرويد فى الشخصية .

وفى هذه الآراء جميعاً فى رأينا مقدار كبير من المبالغة ، وهى إن دلت على شىء فإنما تدل على حماس بالغ لكولردج الفيلسوف أكثر مما تدل على تفكير نزيه يزن الأمور بالعدل . على أن الشىء الذى لا شك فيه مطلقاً هو أهمية الدور الذى لعبه كولردج فى تاريخ الفكر الإنجليزى . فقد كان له عميق الأثر فى نفوس المثقفين ولا سيما فى الشباب ، ولم يكن ذلك عن طريق كتاباته المنشورة بقدر ما كان عن طريق حديثه الشخصى والمحاضرات العامة العديدة التى ألقاها . ويمكننا أن نحدد هذا الدور فنقول إنه أثار اهتمام المفكرين فى إنجلترا بالفلسفة الألمانية والفكر الألمانى ، فدرس الناس كنط وهيجل من بعده وتأثروا بهما ، وحول مجرى الفكر عامة من الحسية إلى الروحية والمثالية . فتأثيره إذن لم يكن فى نشر مذهب فلسفى محدد أو أفكار فلسفية معينة واضحة طورها من جاء بعده ، وإنما كان فى خلق « جو » فكرى عام اهتم فيه الناس بالفلسفة والميتافيزيقا وبشئون الحياة الروحية والدينية على العموم ، جو أخرج الفكر الإنجليزى من عزلته وربط بينه وبين الفكر الألمانى فى فترة كان فيها الفكر الألمانى على أخصب صوره . ولعل تأثيره المباشر كفيلسوف كان أوضح ما يكون فى ميدان الدين ، وذلك عن طريق تفرقته المشهورة بين العقل والفهم ، وجعله العقل أسمى من الفهم ، وقوله بأن الحقائق العليا إنما تقع خارج محيط التجربة الحسية وأن المبادئ الجوهرية للعقل هى ذاتها مبادئ الدين التى لا نصل إليها عن طريق الاستدلال والفهم المنطقى . فلم يعد المفكرون الدينيون بعد كولردج يهتمون بمحاولة إثبات وجود الله بشتى الأدلة المنطقية والأدلة القائمة على « المعجزات » أو على الوقائع التاريخية كما كانوا يفعلون من قبل ، بل أصبح أساس الدين فى التجربة الدينية ذاتها وفى حاجة العبد إلى من يخلصه . ويمكننا القول إذن إن كولردج يمثل نقطة تحول خطير فى تيار الفكر الدينى فى إنجلترا ، بحيث إننا نجد مفكراً دينياً مثل فردريك موريس يقول حوالى منتصف القرن التاسع

عشر فى مقدمة كتابه « مملكة المسيح » : « ليس فى الإمكان تقدير المعونة التى قدمها كولردج لى وللكثيرين غيرى . فلن نستطيع أبداً أن نوفيها حقها . » ويقول أحد النقاد المعاصرين (بازيل ويلى) إنه لولا مجىء كولردج وتبيانه للناس أنه لا يمكننا أن نصل إلى حقائق الدين عن طريق الفهم المنطقى أو الوقائع التاريخية . وإنما منبع الدين هو العقل ذاته وأساسه التجربة الروحية المباشرة — لولا ذلك لما تمكنت الديانة المسيحية من الصمود أمام هجمات النقاد والعلماء فى القرن التاسع عشر. ومع ذلك فإننا إذا ما قارنا قيمة آراء كولردج فى ميدان الفلسفة عامة ومدى تأثر أتباعه بها بقيمة آرائه فى النقد الأدبى تضاءلت أهمية الفلسفية كثيراً . لقد كان كولردج بحق ناقداً ممتازاً قلما رأت إنجلترا مثيلا له . أما كفيلسوف فلا يسعنا إلا أن نقول إنه كان فيلسوفاً من الطبقة الثانية .

إلا أن دراسة فلسفة كولردج تلقى بعض الضوء على تطور الحركة الرومانتيكية الأوربية . فالعناصر التى اصطفاها كولردج من المذاهب المتعددة ، وحاول أن يخلق منها مذهبه الخاص ، عناصر ذات دلالة عميقة فى دراسة الفكر الرومانتيكى ففى الميتافيزيقا قدم كولردج الحدس على التفكير المنطقى . وآمن بقدرة الحدس على الوصول إلى صميم الأشياء . كما أنه أخذ بوحدة الوجود. وهاجم النظرة المادية الآلية ، وأحل محلها النظرة الديناميكية . وفى الأخلاق أكد الإرادة وأهمية العاطفة . وجعل الدين مسألة تجربة وحدس وفعل . وفى السياسة رفع من شأن التقاليد والتراث القومى . وهاجم الفكر النظرى الصرف . وتصور الدولة تصوراً « عضوياً » . هذه هى بعض العناصر الهامة التى اصطفاها من مذاهب الغير . وكل واحد منها كان بمثابة شعار للحركة الرومانتيكية فى إحدى فترات تطورها .

نصوص مختــارة

من مؤلفات كولردج

النص الأول

تعريف فلسفى للشعر والقصيدة

تحتوى القصيدة على نفس العناصر التى يحتوى عليها تأليف نثرى ، ولذلك فلا بد أن يكون الفرق بينهما فى الطريقة التى تمتزج بها هذه العناصر ، والتى تحددها الغاية المختلفة لكليهما . فالاختلاف فى الغاية هو الذى يحدد الاختلاف فى كيفية مزج العناصر . فمن الممكن مثلا أن لا تتعدى الغاية تيسير استذكار مجموعة معينة من الحقائق أو الملاحظات عن طريق ترتيبها ترتيباً صناعيًّا ، وفى هذه الحال يكون السبب الوحيد الذى يجعلنا نسمى الكلام الناتج قصيدة هو أنه يتميز عن النثر بما فيه من وزن أو قافية أو من وزن وقافية معاً . . . وبما أننا نجد لذة خاصة فى توقعنا تكرار كميات وأصوات معينة فإننا « نستطيع » أن نسمى كل تأليف أضيف إليه مصدر اللذة هذا قصيدة وذلك بغض النظر عن مضمون هذا التأليف .

---

1. A Philosophic Definition of a Poem and Poetry

A poem contains the same elements as a prose composition; the difference therefore must consist in a different combinations of them, in consequence of a different object being proposed. According to the difference of the object will be the difference of the combination. It is possible, that the object may be merely to facilitate the recollection of any given facts or observations by artificial arrangement; and the composition will be a poem, merely because it is distinguished from prose by metre, or by rhyme, or by both conjointly... And as a particular pleasure is found in anticipating the recurrence of sounds and quantities, all compositions that have this charm super-added, whetever be their contensts, may be entitled poems.

النص الحادى عشر

العقل العملى

العقل هو القوة التى تمكننا من الوصول إلى الاعتقادات الكلية الضرورية، هو منبع الحقائق التى تسمو على الحس والتى دليلها فى ذاتها ، وهو أيضاً جوهر هذه الحقائق . ويتميز وجوده فى أى قضية تصدق صدقاً ضرورياً . وقد تكون هذه الضرورة شرطية حينما تطبق حقائق العقل على وقائع التجربة أو على قواعد الفهم ومبادئه . إلا أن هذه الضرورة تكون مطلقة حينما يكون موضوع العقل هو ذاته وليد العقل ونتاجه . وهكذا ينشأ تمييز فى داخل العقل ذاته مصدره الطريقة التى نطبق العقل بها والموضوع الذى نطبقه عليه . أى حسبما نعتبر هذه الهبة نفسها أى العقل أساساً للمبادئ الشكلية أو مصدراً للمعانى . فحينما نتأمل العقل بالإشارة إلى الحقيقة الشكلية (أو المجردة) بالذات يصبح العقل حينئذ العقل النظرى ، أما حينما نتأمله بالإشارة إلى الحقيقة الواقعة (أو الخلقية) أى

---

11. Practical Reason

Reason is the Power of Universal and necessary Convictions, the Source and Substance of Truths above Sense, and having their evidence in themselves. Its presence is always marked by the *necessity* of the position affirmed; this necessity being *conditional*, when a truth of Reason is applied to Facts of Experience, or to the rules and maxims of the Understanding; but *absolute*, when the subject matter is itself the growth or offspring of the Reason. Hence arises a distincion in the Reason itself, derived from the different mode of applying it, and from the objects to which it is directed : accordingly as we consider one and the same gift, now as the ground of *formal* (or abstract) truth, it is the *speculative* reason; but in reference to *actual* (or moral) truth, as the

والصوت . ونستطيع إذن أن نصوغ التعريف الذى وصلنا إليه فى النهاية على هذا النحو : القصيدة هى ذلك النوع من التأليف الذى يضاد الأعمال العلمية فى أنه يفترض أن توصيل اللذة لا الحقيقة هو غايته « المباشرة » ، ويختلف عن أنواع التأليف الأخرى (التى تشترك معه فى هذه الغاية) فى أنه يرمى إلى إثارة لذة عامة من العمل باعتباره كلاً تتمشى مع اللذة المتميزة التى يبعثها كل جزء من الأجزاء المكونة لهذا العمل . . .

وإذا كنا نبحث عن تعريف للقصيدة الحقة التى هى جديرة بهذا الإسم فانى أقول إنه يتحتم عليها أن تكون عملا يتآزر أجزاؤه ويفسر بعضها بعضاً ، ويساهم كل جزء فيها بالقسط الذى يتناسب ويتناغم مع أهداف الوزن وآثاره المعروفة . ويتفق جميع النقاد الفلسفيين فى كل العصور مع الحكم النهائى الذى كونه الناس فى جميع الأقطار ، ويجمعون على ألا يمتدحوا العمل الأدبى فيسموه قصيدة إذا كان هذا العمل واحداً من اثنين : إما سلسلة من الأبيات أو الأسطر الموزونة البارزة التى يستأثر كل منها وحده بانتباه القارئ التام ، وبذلك يفصل نفسه عن السياق الذى يرد فيه فيصبح كلا قائماً بذاته بدلا من أن يكون جزءاً

---

rence of accent and sound are calculated to excite. The final definition then, so deduced, may be thus worded. A poem is that species of composition, which is opposed to works of science, by proposing for its *immediate* object pleasure, not truth; and from all other species (having *this* object in common with it) it is discriminated by proposing to itself such delight from the *whole*, as is compatible with a distinct gratification from each component *part*...

If the definition sought for be that of a *legitimate* poem, I answer, it must be one, the parts of which mutually support and explain each other; all in their proportion harmonizing with, and supporting the purpose and known influences of metrical arrangement. The philosophic critics of all ages coincide with the ultimate judgement of all countries, in equally denying the praises of a just poem, on the one hand, to a series of striking lines or distiches, each of which, absorbing the whole

منسجماً مع غيره . وإما تأليفاً غير سويّ يخلص القارئ سريعاً بالنتيجة العامة منه ولا يجتذبه فيه أى من الأجزاء التى يتألف منها . فلكى يصبح العمل قصيدة بحق يجب عليه أن يدفع القارىء إلى الأمام فيحفزه على المضى فى القراءة ، وليس ذلك فقط أو أولا بسبب دافع الاستطلاع الآلى لديه ، أو لأن به رغبة ملحة فى الوصول إلى الحل النهائى ، وإنما بسبب ما يجده من لذة حينما ينشط ذهنه وتجتذبه مباهج الرحلة ذاتها . ويجب على القارئ أن يتوقف عند كل خطوة ويرجع قليلا إلى الوراء ، فيجمع من حركته إلى الوراء هذه القوة التى تمكنه من المضى إلى الأمام ، فكأنما حركته أشبه بحركة الحية التى جعلها قدماء المصريين رمزاً للقوة العقلية ، أو أشبه بحركته الصوت وهو ينتقل فى الهواء .

ولكننا إذا سلمنا بأن هذا وصف مرضى للقصيدة فلا زلنا بحاجة إلى البحث عن تعريف للشعر . فكتابات أفلاطون والأسقف تيلور وكتاب «النظرية المقدسة» لبيرنت تحتوى على أدلة لا سبيل إلى إنكارها على أن أسمى أنواع الشعر قد يوجد بدون وزن بل وبدون الغاية التى تميز القصيدة . كذلك إن الإصحاح الأول

---

attention of the reader to itself, disjoins it from its context, and makes it a separate whole, instead of an harmonizing part; and on the other hand, to an unsustained composition, from which the reader collects rapidly the general result, unattracted by the component parts. The reader should be carried forward, not merely or chiefly by the mechanical impulse of curiosity, or by a restless desire to arrive at the final solution; but by the pleasureable activity of mind excited by all the attractions of the journey itself. Like the motion of a serpent, which the Egyptians made the emblem of intellectual power; or like the path of sound through the air; at every step he pauses and half recedes, and from the retrogressive movement collects the force which again carries him onward...

But if this should be admitted as a satisfactory character of a poem, we have still to seek for a definition of poetry. The writings of Plato, and Bishop Taylor, and the "Theoria Sacra" of Burnet, furnish undeniable proofs that poetry of the highest kind may exist without metre, and even

من سفر «إشعياء» فى الكتاب المقدس (بل جزءاً كبيراً من هذا السفر) شعر بالمعنى الأكبر للفظة. ومع ذلك فمن الغريب بل من الحمق أن نقول إن اللذة وليست الحقيقة هى غاية النبى المباشرة. ويمكننا بالإجمال أن نقول إنه مهما كان المعنى الخاص للفظة «الشعر» فى أذهاننا، فإن هذا المعنى يتضمن نتيجة ضرورية، ألا وهى أنه لا يمكن ولا ينبغى للقصيدة التى هى على شىء من الطول أن تكون كلها شعراً. ومع ذلك فلكى تصبح القصيدة كلا متناسقاً ينبغى على الأجزاء التى هى ليست شعرية فيها أن تلائم الأجزاء الشعرية وتنسجم معها. ولا يمكن أن يتم ذلك إلا بعد عملية اختيار ودراسة وترتيب صناعى بحيث تتحقق إحدى صفات الشعر، وإن لم تكن الصفة التى تميزه عن غيره، هذه الصفة هى إثارة اهتمام القارئ بشكل مستمر وموزع توزيعاً متكافئاً بمقدار أكبر مما ترمى إليه لغة النثر حديثاً كان أم كتابة.

لقد نوّهت فى حديثى السابق عن «التوهم» و «الخيال» بالنتائج التى توصلت إليها عن طبيعة الشعر. وإن مسأله ماهية الشعر تكاد تكون نفسها مسألة

---

without the contra-distinguishing objects of a poem. The first chapter of Isaiah (indeed a very large portion of the whole book) is poetry in the most emphatic sense; yet it would be not less irrational than strange to assert, that pleasure, and not truth was the immediate object of the prophet. In short, whatever *specific* import we attach to the word, poetry, there will be found involved in it, as a necessary consequence, that a poem of any length neither can be, or ought to be, all poetry. Yet if an harmonious whole is to be produced, the remaining parts must be preserved *in keeping* with the poetry; and this can be no otherwise effected than by such a studied selection and artificial arrangement, as will partake of *one*, though not a *peculiar* property of poetry. And this again can be no other than the property of exciting a more continuous and equal attention than the language of prose aims at, whether colloquial or written.

My own conclusions on the nature of poetry, in the strictest useof the word, have been in part anticipated in the preceding disquisition

ماهية الشاعر حتى إن الإجابة عن الواحدة تتضمنها الإجابة عن الأخرى . فالذى يحفظ الصور والأفكار والانفعالات فى ذهن الشاعر ، ويعدّل منها ويشكلها جميعاً ، إنما هو قوة أو خاصية مصدرها عبقرية الشاعر ذاتها .

ولكى نصف الشاعر فى صورته المثالية الكاملة نقول إنه ينشط النفس الإنسانية بأكملها بجميع ما فيها من ملكات مع الاحتفاظ بالنسب بين هذه الملكات ، كل وفق مكانتها وقيمتها . وهو ينشر نغماً معيناً فى الأشياء ، أو روحاً توحد بينها ، فتمزج بل تصهر الأشياء بعضها بالبعض الآخر إن جاز هذا التعبير ، وذلك عن طريق تلك القوة التركيبية السحرية التى أفردنا لها لفظة « الخيال » . وهذه القوة تدفعها إلى العمل أولا الإرادة والفهم ، ويظلان يمسكان بزمامها بلا وهن ولكن بأسلوب رفيق غير ملحوظ وبحزم ولين معاً . وتكشف لنا هذه القوة عن ذاتها فى خلق التوازن أو فى التوفيق بين الصفات المتضادة أو المتعارضة . فهى التى توفق بين المتشابه والمختلف ، بين المجرد والمحسوس ، بين الفكرة والصورة ، بين الفردى والعام . وهى التى تجمع بين الإحساس بالجدة والرؤية المباشرة

---

on the fancy and imagination. What is poetry ? is so nearly the same question with, what is a poet ? that the answer to the one is involved in the solution of the other. For it is a distinction resulting from the poetic genius itself, which sustains and modifies the images, thoughts, and emotions of the poet's own mind.

The poet, described in *ideal* perfection, brings the whole soul of man into activity, with the subordination of its faculties to each other, according to their relative worth and dignity. He diffuses a tone and spirit of unity, that blends, and (as it were) *fuses*, each into each, by that synthetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of imagination. This power, first put in action by the will and understanding, and retained under their irremissive, though gentle and unnoticed, controul (*laxis effertur habenis*) reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or discordant qualities: of sameness, with difference; of the general, with the concrete; the idea, with the image;

والموضوعات القديمة المألوفة ، بين حالة غير عادية من الانفعال ودرجة عالية من النظام ، بين الحكم المتيقظ أبداً وضبط النفس المتواصل والحماس البالغ والانفعال العميق . وبينما هى تمزج الطبيعى بالمصنوع وتنغم بينهما فإنها لا تزال تخضع الفن للطبيعة والأسلوب للموضوع وإعجابنا بالشاعر لتعاطفنا مع الشعر ذاته .

(«سيرة أدبية » الجزء الثانى ص ٨ – ١٢)

---

the individual, with the representative; the sense of novelty and freshness, with old and familiar objects; a more than usual state of emotion, with more than usual order; judgement over awake and steady self-possession, with enthusiasm and feeling profound or vehement; and while it blends and harmonizes the natural and the artificial, still subordinates art to nature; the manner to the matter; and our admiration of the poet to our sympathy with the poetry.

(*Biographia Literaria*, ed. J. Shawcross, vol. ii, pp. 8-12).

النص الثانى

إحدى خصائص العبقرية الشعرية

إن من الصفات التى تميز العقول التى تحس بلغز العالم ، والتى قد تعيننا على حل هذا اللغز ، أنها لا تجد تناقضاً فى الجمع بين القديم والجديد . . . ومن صفات العبقرية ومميزاتها ، ومن العلامات التى تفرق بينها وبجرد الموهبة ، أن الرجل العبقرى يحتفظ بإحساسات الطفولة ومشاعرها وهو فى عنفوان رجولته ، ويخلع إحساس الطفل بالجدة والغرابة على الظواهر التى أصبحت موضوعات مألوفة له « مثل الشمس والقمر والنجوم طيلة العام كله والرجل والمرأة » ، على حد قول الشاعر ، لأنه ربما كان يراها كل يوم لمدة أربعين عاماً . وهكذا فأولى فضائل العبقرية ، والمظهر الذى تتخذه وحدها ، هى أنها تعرض لنا الموضوعات المألوفة بحيث تبعث فى نفوسنا إحساساً مماثلاً لما يشعر به الرجل العبقرى ذاته نحوها ، وتولد ذلك الشعور بالجدة الذى يلازم حالة النقاهة العقلية والبدنية على السواء .

---

2. A Characteristic of Poetic Genius

To find no contradiction in the union of old and new... characterizes the minds that feel the riddle of the world, and may help to unravel it. To carry on the feelings of childhood into the powers of manhood, to combine the child's sense of wonder and novelty with the appearances which every day for perhaps forty years has rendered familiar,

With sun and moon and stars throughout the year,
And man and woman

this is the character and privilege of genius, and one of the marks which distinguish genius from talent. And so to represent familiar objects as to awaken the minds of others to a like freshness of sensation concerning them (that constant accompaniment of mental, no less than of bodily, convalescence)...this is the prime merit of genius, and its most unequivocal

فمن منا لم يشاهد الثلج وهو يتساقط على صفحة المياه آلاف المرات ، ولم يختبر إحساساً جديداً وهو ينظر إليه بعد أن قرأ هذين البيتين للشاعر بيرنز اللذين يشبه فيهما اللذة الحسية « بالثلج الذى يسقط على النهر فيبدو أبيض اللون لحظة ثم يذوب ويختفى إلى الأبد » . إن الرجل العبقرى فى ميدان الشعر لا يقل عن زميله فى ميدان الفلسفة ، فكلاهما يولد إحساساً بالغ القوة بالجدة ، فيعيد إلى أكثر الحقائق شيوعاً قوتها وتأثيرها وفاعليتها وغير ذلك من الصفات التى سلبها إياها قبول الناس جميعاً لها .

(« الصديق » ص ٦٥)

---

mode of manifestation. Who has not, a thousand times, seen it snow upon water ? Who has not seen it with a new feeling, since he has read Burns's comparison of sensual pleasure to .

The snowfall in the river,
A moment white — then melts for ever !

In philosophy, equally as in poetry, genius produces the strongest impressions of novelty, while it rescues the stalest and most admitted truths from the impotence caused by the very circumstance of their universal admission.

(*The Friend*, Bell & Daldy, London, 1866, pp. 65-66)

النص الثالث

الخيال والتوهم

إننى أعتبر الخيال إذن إما أوليًّا أو ثانويًّا . فالخيال الأولى هو فى رأيى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكناً ، وهو تكرار فى العقل المتناهى لعملية الخلق الخالدة فى الأنا المطلق . أما الخيال الثانوى فهو فى عرفى صدى للخيال الأولى . غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية . وهو يشبه الخيال الأولى فى نوع الوظيفة التى يؤديها . ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه . إنه يذيب ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد . وحينما لا تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة . وإلى تحويل الواقع إلى المثالى . إنه فى جوهره حيوى ، بينما الموضوعات التى يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لا حياة فيها .

---

3. **Imagination and Fancy**

The IMAGINATION then, I consider either as primary, or secondary. The primary IMAGINATION I hold to be the living Power and prime Agent of all human Perception, and a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The secondary Imagination I consider as an echo of the former, co-existing with the conscious will, yet still as identical with the primary in the *kind* of its agency, and differing only in *degree*, and in the *mode* of its operation. It dissolves, diffuses, dissipates, in order to recreate; or where this process is rendered impossible, yet still at all events it struggles to idealize and to unify. It is essentially *vital*, even as all objects (as objects) are essentially fixed and dead.

أما التوهم فهو على نقيض ذلك ، لأن ميدانه المحدود والثابت . وهو ليس إلا ضرباً من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان وامتزج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبر عنها بلفظة « الاختيار » . ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعين عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني .

(« سيرة أدبية » : الجزء الأول . ص ٢٠٢)

FANCY, on the contrary, has no other counters to play with, but fixities and definites. The Fancy is indeed no other than a mode of Memory emancipated from the order of time and space; while it is blended with, and modified by that empirical phenomenon of the will, which we express by the word CHOICE. But equally with the ordinary memory the Fancy must receive all its materials ready made from the law of association.

(*Biographia Literaria*, vol. i., p. 202)

النص الرابع

الخيال الثانوى

. . . الخيال هو القوة التى بواسطتها تستطيع صورة معينة أو إحساس واحد أن يهيمن على عدة صور أو أحاسيس (فى القصيدة) فيحقق الوحدة فيما بينها بطريقة أشبه بالصهر . هذه القوة تظهر فى صورة عنيفة قوية فى مسرحية « الملك لير » لشكسبير . فى هذه المسرحية نجد أن الألم العميق الذى يحس به الأب جعله ينشر الإحساس بالعقوق ونكران الجميل حتى شمل العناصر الطبيعية ذاتها . وهذه القوة التى هى أسمى الملكات الإنسانية تتخذ أشكالا مختلفة ، منها العاطفى العنيف ومنها الهادئ الساكن . فى صور نشاطها الهادئة التى تبعث على المتعة فحسب نجدها تخلق وحدة من الأشياء الكثيرة (بينما نفتقد هذه الوحدة فى وصف الرجل العادى الذى لا تتوفر لديه ملكة الخيال لهذه الأشياء ، إذ نجده يصفها وصفاً بطيئاً الشىء تلو الشىء بأسلوب يخلو من العاطفة) . وهذه الوحدة التى تحققها قوة الخيال إنما تشبه الوحدة التى تخلقها

---

4. The Secondary Imagination

.. imagination, or the power by which one image or feeling is made to modify many others and by a sort of *fusion to force many into one* — that which shewed itself in such might and energy in *Lear*, where the deep anguish of a father spreads the feeling of ingratitude and cruelty over the very elements of heaven. Various are the workings of this greatest faculty of the human mind — both passionate and tranquil. In its tranquil and purely pleasurable operation, it acts chiefly by producing out of many things, as they would have appeared in the description of an ordinary mind, described slowly and in unimpassioned

الطبيعة ذاتها التى هى أعظم الشعراء جميعاً : فحينا نفتح أعيننا على منظر طبيعى منبسط أمامنا إنما نشعر بوحدة هذا المنظر . ومثل هذه الوحدة نجدها فى وصف شكسبير لهروب أدونيس فى الغسق من الإلهة فينوس التى كانت متيمة بحبه :

« أنظر ! كيف مرق فى المساء مختفياً عن عين فينوس مثلما يهوى الشهاب المتألق من السماء . »

فكم من الصور والإحساسات جمعها الشاعر هنا بدون عناء وبدون أى نشاز : جمال أدونيس ، وسرعة هربه ، ولهفة الناظر المحدق المتيم ويأسه . ثم تأمل ذلك الطابع المثالى الطفيف الذى يخلعه الشاعر على الكل .

(« نقد كولردج لشكسبير » . الجزء الأول . ص ٢١٢ – ٢١٣)

---

succession, a oneness, even as nature, the greatest of poets, acts upon us when we open our eyes upon an extended prospect. Thus the flight of Adonis from the enamoured goddess in the dusk of the evening.

Look ! how a bright star shooteth from the sky,

So glides he in the night from Venus' eye. (*Venus and Adonis*, 815-16).
How many images and feelings are here brought together without effort and without discord — the beauty of Adonis — the rapidity of his flight — the yearning yet hopelessness of the enamoured gazer — and a shadowy ideal character thrown over the whole.

(*Coleridge's Shakespearean Criticism*, ed. T.M. Raysor, vol. i, pp. 212-213)

النص الخامس

نظرية الإيهام

إن لحظة واحدة من التفكير كافية أن تجعلنا جميعاً ندرك ما كان مجرد إحساس يخالجنا من قبل ، وهو أن المسرحية « محاكاة » وليست « تقليداً » للحقيقة ، وأن الذى يميز المحاكاة عن التقليد هو أنه لا بد من وجود قدر معين من الاختلاف عن الأصل فى المحاكاة ، وأن هذا الاختلاف هو الشرط الضرورى للذة التى نجدها فى المحاكاة . بل إنه ذاته مصدر هذه اللذة ، بينما يكون الاختلاف عن الأصل عيباً فى التقليد . ويعارض طبيعته وهدفه . ويكفينا أن نتساءل . إن كان لا بد من ذكر الأمثلة . لماذا نفضّل منظراً للفاكهة رسمه الفنان « فان هو سم » على خوخة مصنوعة من الرخام نزين بها الرف . أو لماذا نفضل صورة عن موضوع تاريخى للرسام « وست » على متحف الشمع لمسز سامون . ويجب علينا أن نحكم على المسرحيات . بل إننا فعلا نحكم عليها جميعاً طبقاً لهذه الفكرة . ولا نحتاج إلى دليل على ذلك غير هذا الدليل . وهو أن

---

5. Dramatic Illusion

A moment's reflection suffices to make every man conscious of what every man must have before felt, that the drama is an *imitation* of reality not a *copy* — and that imitation is contradistingulished from copy by this : that a certain quantum of difference is essential to the former, and an indispensable condition and cause of the pleasure we derive from it; while in a copy it is a defect, contravening its name and purpose. If illustration were needed, it should be sufficient to ask why we prefer a fruit view of Van Huysum's to a marble peach on a mantel-piece, or why we prefer an historical picture of West to Mrs. Salmon's wax-figure gallery. Not only that we ought, but that we actually do, all

شعورنا باحتمال وقوع الشيء يكون فى حالة رقاد سلبي حينما نستمع إلى أحد الممثلين وهو يعلن فى لغتنا الإنجليزية السليمة وبدون أى لكنة أجنبية أنه يونانى أو رومانى أو فارسى ، فلا نجد فى ذلك أمراً غير محتمل الوقوع .

ومع ذلك فهناك ضرب من الأفعال غير المحتملة الوقوع يصدمنا فى العرض المسرحى كما يصدمنا فى رواية لحدث من أحداث الحياة الواقعية . ولذلك كان لا بد لنا من قواعد تضبط لنا مسألة الاحتمالية هذه . ولما كانت القواعد مجرد وسائل لتحقيق غاية تحدد وجودها سلفاً (وعدم إدراك النقاد الفرنسيين لهذه الحقيقة البسيطة أدى إلى ما فى موقفهم من تزمت) لذا يتحتم علينا أن نعرف أولا غاية المسرحية أو هدفها المباشر . وهنا وجدت النقاد قد أخذوا بقرارين متطرفين إزاء هذه المشكلة . فهناك النقاد الفرنسيون . ومن الواضح أنهم يفترضون أن المسرحية ترمى إلى الخداع الكامل . وهذا رأى سبق تفنيده ولسنا بحاجة إلى تفنيده من جديد . ومن ناحية أخرى نجد النقاد الذين ينادون بنقيض ذلك ، ويعضد هؤلاء الدكتور جونسون . وهم يؤمنون بأن النظارة واعون تمام الوعى وذلك طول الوقت وبطريقة إيجابية بأن العكس هو الصحيح (أى بأن المسرح ليس

---

of us judge of the drama under this impression, we need no other proof than the impassive slumber of our sense of probability when we hear an actor announce himself as a Greek, Roman, Venetian, or Persian in good mother English...

Still, however, there is a sort of improbability with which we are shocked in dramatic representation no less than in the narrative of real life. Consequently, there must be rules respecting it; and as rules are nothing but means to an end previously ascertained (the inattention to which simple truth has been the occasion of all the pedantry of the French school), we must first ascertain what the immediate end or object of the drama is. Here I find two extremes in critical decision : the French, which evidently presupposes that a perfect delusion is to be aimed at — an opinion which now needs no fresh confutation; the opposite, supported by Dr. Johnson, supposes the auditors throughout as

إلامسرحاً) . إن الدكتور جونسون أثناء تبيانه لاستحالة الخداع المسرحى لم يترك مجالا كافياً لحالة وسط بين هاتين الحالتين ، حالة نميزها هنا بأن نطلق عليها اسم « الإيهام » .

ما كنه هذه الحالة ؟ إن أفضل وسيلة لتفهم هذه الحالة هى أن نتأمل ما يحدث فى ظاهرة الأحلام لأن الحلم يمثل أكبر درجات الإيهام . يقول الناس دون أن يتوخوا الدقة فى التعبير إننا أثناء النوم نحكم على ما نمر به من تجارب فى أحلامنا بأنها تجارب حقيقية . ولكن هذا القول لا يمكن التوفيق بينه وطبيعة النوم ، فإن إرادتنا تتوقف عن العمل أثناء النوم ، ومن ثم لا تكون لدينا القدرة على الحكم . والحقيقة هى أننا أثناء تجربة الحلم لا نطلق أى حكم على الإطلاق . فكما أننا لا نحكم على ما نراه فى الحلم بأنه حقيقى كذلك لا نحكم عليه بأنه غير حقيقى . ونتيجة لذلك تؤثر الصور فى نفوسنا بما لها من قدرة على التأثير بوصفها صوراً . ولا تختلف حالنا أثناء الحلم عن حالنا ونحن نقرأ رواية تستغرق كل انتباهنا فى الكيف بقدر ما تختلف فى الكم . وأسباب هذا الاختلاف بين الحالين ثلاثة : أولها أن الصور التى نشاهدها أثناء النوم تكون أكثر وضوحاً نسبياً منها حينما تكون الحواس فى حالة نشاط ، وذلك لغياب جميع المؤثرات الخارجية

---

in the full and positive reflective knowledge of the contrary. In evincing the impossibility of delusion, he makes no sufficient allowance for an intermediate state, which we distinguish by the term illusion.

In what this consists I cannot better explain than by referring you to the highest degree of it; namely, dreaming. It is laxly said that during sleep we take our dreams for realities, but this is irreconcilable with the nature of sleep, which consists in a suspension of the voluntary and, therefore, of the comparative power. The fact is that we pass no judgement either way: we simply do not judge them to be unreal, in consequence of which the images act on our minds as far as they act at all, by their own force as images. Our state while we are dreaming differs from that in which we are in the perusal of a deeply interesting novel in the degree

التي تؤثر على حواسنا . ثانياً : إن علة الصور التي نشاهدها في الأحلام هي الإحساسات وما يصاحبها من عواطف وانفعالات تتقمصها هذه الإحساسات أثناء النوم ، بينما في حالة اليقظة تكون انفعالاتنا هي النتائج التي تولدها الصور المعروضة أمامنا . . . والسبب الأخير هو أننا في حالة النوم ننتقل على الفور ونحن في غيبوبة إلى هذه الحالة التي تتوقف فيها الإرادة عن النشاط ، وتتعطل فيها قدرتنا على الحكم والمقارنة ، بينما ترانا أثناء قراءتنا أو مشاهدتنا لمسرحية مثيرة نصل إلى هذه الحالة الشعورية بالتدريج ، ووفق مشيئة الشاعر أو إحساسه بضرورة نقلنا إليها . ويتم ذلك بفضل فن الشاعر والممثلين . وبموافقتنا وبمساعدتنا الإرادية الواعية . إننا نشاء أن نُخدع . والآن (بعد هذا الشرح) يمكننا بسهولة أن نستنبط القاعدة النقدية التي نبحث عنها . وهي أن كل ما ينزع إلى منع العقل من أن يضع نفسه ، أو من أن يجد نفسه ، في هذه الحالة التي يكون فيها للصور حقيقة سلبية (بمعنى أننا لا ننكر ولا نثبت وجودها) لا بد وأن يكون عيباً في المسرحية ، وبالتالي لا بد وأن يكون شيئاً يعتبره النظارة غير محتمل الوقوع .

---

rather than in the kind, and from three causes : First, from the exclusion of all outward impressions on our senses the images in sleep become proportionally more vivid than they can be when the organs of sense are in their active state. Secondly, in sleep the sensations, and with these the emotions and passions which they counterfeit, are the causes of our dream-images, while in our waking hours our emotions are the effects of the images presented to us .. Lastly, in sleep we pass at once by a sudden collapse into this suspension of will and the comparative power : whereas in an interesting play, read or represented, we are brought up to this point, as far as it is requisite or desirable, gradually, by the art of the poet and the actors; and with the consent and positive aidance of our own will. We *choose* to be deceived. The rule, therefore, may be easily inferred. Whatever tends to prevent the mind from placing itself, or from being gradually placed, in this state in which theimages have a negative reality must be a defect, and consequently anything

وليس ذلك لأنه ليس له وجود حقيقى (فنحن نعلم منذ البداية أن المسرحية كلها غير حقيقية) وإنما لأنه لا يمكن لهذا الشيء أن يبدو محتمل الوقوع .

غير أن مسألة الاحتمالية هذه تعتمد أيضاً على درجة الانفعال التى نفترض أن العقل يعانيها فى اللحظة المعينة . فكثير من الأشياء التى لا تعرقل تمتعنا حينما يبلغ اهتمامنا أقصاه فى المسرحية لا نستطيع تحمله على الإطلاق إن ورد فى أول مشهد للمسرحية . . . وعلى العكس فهناك أشياء عديدة غير محتملة الوقوع فى المشاهد الأولى نستطيع أن نقبلها فى موضعها هذا باعتبارها جزءاً من أساس القصة التى تقوم عليها المسرحية وليس جزءاً من أساس المسرحية ذاتها ، ومع ذلك فإن هذه الأشياء ذاتها تزعجنا أو توقظنا من تجربة الإيهام إن وردت فى اللحظة التى يصل فيها انفعالنا بالمسرحية إلى الذروة . ومثال ذلك تقسيم الملك لير مملكته ونفيه ابنته كورديليا . وبالإضافة إلى مسألة الاحتمال المسرحى هذه نلاحظ أن جميع المزايا فى المسرحية — طالما هى تساهم فى تدعيم الانفعال الباطنى لدى المشاهد — إنما هى عبارة عن وسائل لتحقيق هذه الغاية الرئيسية التى هى خلق حالة الإيهام الإرادى والاحتفاظ بها . ومن هذه المزايا وحدة الاهتمام فى المسرحية ، وإبراز

---

that must force itself on the auditors' mind as improbable, not because it *is* improbable (for that the whole play is foreknown to be) but because it cannot but *appear* as such.

But this again depends on the degree of excitement in which the mind is supposed to be. Many things would be intolerable in the first scene of a play that would not at all interrupt our enjoyment in the height of the interest ... And again, on the other hand, many obvious improbabilities will be endured as belonging to the groundwork of the story rather than to the drama, in the first scenes, which would disturb or disentrance us from all illusion in the acme of our excitement, as, for instance, Lear's division of his realm and banishment of Cordelia. But besides this dramatic probability, all the other excellencies of the drama, as unity of interest, with distinctness and subordination of the characters, appropriateness of style, nay, and the charm of language and

بعض الشخصيات وإخضاع البعض الآخر أو جعله ثانويًّا ، وتناسب الأسلوب بل وجمال اللغة والأفكار والعواطف التي ينشدها الكاتب لذاتها .

(« نقد كولردج لشكسبير » – الجزء الأول ، ص ١٢٧ – ١٣٠)

---

sentiment for their own sakes, yet still as far as they tend to increase the inward excitement, are all means to this chief end, that of producing and supporting this willing illusion.

(*Coleridge's Shakespearean Criticsim*, vol. i., pp. 127-130)

النص السادس

دلائل القدرة الشعرية

لقد حاولت أن أتعرف على الصفات فى القصيدة التى يمكن أن نعتبرها إرهاصات للقدرة الشعرية الحقة أو علامات مميزة لها ، باعتبار أن هذه القدرة الشعرية شىء يختلف عن مجرد الموهبة العامة — تلك الموهبة التى تدفعها إلى تأليف الشعر ظروف عارضة أو الإرادة المحضة بدلا من الإلهام الذى يصدر عن طبيعة عبقرية خلاّقة . وقد بدا لى أثناء هذا البحث أننى لن أفعل خيراً من أن أفحص باكورة إنتاج ذلك الرجل العبقرى الكبير الذى ربما لم تنتج لنا الطبيعة البشرية عبقرية تضاهيه ، ألا وهو شكسبير ذو الآفاق اللامتناهية . فاخترت بقصد الدراسة قصيدتيه « فينوس وأدونيس » و « لوكريس » ، وفيهما يجد المرء إرهاصات أكثر دلالة على قوة عبقريته ، وفى الوقت عينه يجد الأدلة الواضحة على عدم اكتمال نضجها . وقد خلصت منهما بالملاحظات الآتية باعتبارها

---

6. The Specific Symptoms of Poetic Power

I have endeavoured to discover what the qualities in a poem are, which may be deemed promises and specific symptoms of poetic power, as distinguished from general talent determined to poetic composition by accidental motives, by an act of the will, rather than by the inspiration of a genial and productive nature. In this investigation, I could not, I thought, do better, than keep before me the earliest work of the greatest genius, that perhaps human nature has yet produced, our *myriad-minded* Shakespeare. I mean the "Venus and Adonis," and the "Lucrece"; works which give at once strong promises of the strength, and yet obvious proofs of the immaturity, of his genius. From these

المميزات التى تتصف بها العبقرية الشعرية الأصيلة بوجه عام .

١ – إننى أعتقد أنه من الإرهاصات المرضية جداً فى تأليف الشاب الولع بالصوت الغنى العذب حتى وإن كان فى ذلك إفراط معيب . ذلك بالطبع إذا كان من الواضح أن الموسيقى فى شعره أصيلة ، وليست نتيجة تقليد آلى سهل . ولن يستطيع الرجل الذى تخلو روحه من الموسيقى أن يصبح شاعراً أصيلا أبداً . فالصور (حتى ولو كانت مستقاة من الطبيعة ولا سيما حين يكون مصدرها الكتب مثل كتب الأسفار والرحلات وعلم الأحياء) شأنها شأن الأحداث المثيرة والأفكار الصادقة والمشاعر الشخصية أو العائلية الشيقة ، كل هذه الأشياء بالإضافة إلى فن جمعها أو صياغتها فى صورة قصيدة . قد يستطيع أى فرد موهوب وعلى قدر من الاطلاع أن يكتسبها بالجهد المتصل كما يكتسب المرء حرفة من الحرف . . . أما الإحساس بالمتعة الموسيقية بالإضافة إلى القدرة على توليد هذا الإحساس لدى الغير فإنما هو هبة الخيال وحده . ومن الممكن تنمية هذا الإحساس وتثقيفه . ولكنه يستحيل تعلمه ، مثله فى ذلك مثل القدرة على خلق

I abstracted the following marks, as characteristics of original poetic genius in general.

1. The delight in richness and sweetness of sound, even to a faulty excess, if it be evidently original, and not the result of an easily imitable mechanism, I regard as a highly favourable promise in the compositions of a young man. "The man that hath not music in his soul" can indeed never be a genuine poet. Imagery (even taken from nature, much more when transplanted from books, as travels, voyages, and works of natural history); affecting incidents; just thoughts; interesting personal or domestic feelings; and with these the art of their combination or intertexture in the form of a poem; may all by incessant effort be acquired as a trade,by a man of talents and much reading. . But the sense of musical delight, with the power of producing it, is a gift of imagination; and this together with the power of reducing multitude into unity of effect, and modifying a series of thoughts by some one

أثر موحد من الكثرة وعلى تعديل سلسلة من الأفكار بواسطة فكرة واحدة سائدة أو انفعال واحد مهيمن . إن هذه هى الأشياء التى يصدق عليها المثل القائل بأن المرء يولد شاعراً ولا يمكنه أن يصبح شاعراً عن طريق الصنعة .

٢ — والإرهاص الثانى للعبقرية هو اختيار الشاعر موضوعات نائية جداً عن ظروفه الخاصة ومواضع اهتمامه الفردى . لقد وجدت على الأقل أنه حينما يستمد الشاعر موضوعه مباشرة من إحساساته وتجاربه الشخصية فإن جودة قصيدته تصبح موضع شك وتكون عادة دليلا زائفاً على القدرة الشعرية الأصيلة . . .

٣ — لقد سبق أن لاحظنا أن الصور وحدها مهما بلغ جمالها ومهما كانت مطابقتها للواقع ومهما عبر عنها الشاعر بدقة ليست هى الشىء الذى يميز الشاعر الصادق . وإنما تصبح الصور معياراً للعبقرية الأصيلة حين تشكلها عاطفة سائدة أو مجموعة من الأفكار والصور المترابطة أثارتها عاطفة سائدة . أو حينما تتحول فيها الكثرة إلى الوحدة والتتالى إلى لحظة واحدة أو أخيراً حينما يضفى عليها الشاعر من روحه حياة إنسانية وفكرية . . .

---

predominant thought or feeling, may be cultivated and improved, but can never be learned. It is in these that "poeta nascitur non fit."

2. A second promise of genius is the choice of subjects very remote from the private interest and circumstances of the writer himself. At least I have found, that where the subject is taken immediately from the author's personal sensations and experiences, the excellence of a particular poem is but an equivocal mark, and often a fallacious pledge, of genuine poetic power...

3. It has been before observed that images, however beautiful, though faithfully copied from nature, and as accurately represented in words, do not of themselves characterize the poet. They become proofs of original genius only as far as they are modified by a predominant passion; or by associated thoughts or images awakened by that passion; or when they have the effect of reducing multitude to unity, or succession to an instant; or lastly, when a human and intellectual life is transferred to them from the poet's own spirit...

٤ – والصفة الأخيرة التي سأذكرها ، والتي لا مغزى لها إلا بالإضافة إلى الصفات الأخرى ولو أنه بدونها لا تتحقق هذه الصفات بمقدار كبير ، وحتى إذا افترضنا أنها وجدت بدون هذه الصفة فإنها لن تدل إلا على ومضات خاطفة زائلة وقوة لا تلبث أن تخبو وتأفل ، هذه الصفة هي عمق التفكير وطاقته . فلم يتمكن أحد حتى الآن من أن يصبح شاعراً كبيراً بدون أن يكون فيلسوفاً عميقاً . وذلك لأن الشعر هو زهرة المعرفة الإنسانية وعبيرها . هو زهرة الأفكار الإنسانية وعواطف الإنسان وانفعالاته ولغته . . .

(« سيرة أدبية » ، الجزء الثاني ، ص ١٣ – ١٩)

---

4. The last character I shall mention, which would prove indeed but little, except as taken conjointly with the former; yet without which the former could scarce exist in a high degree, and (even if this were possible) would give promises only of transitory flashes and a meteoric power; is DEPTH and ENERGY OF THOUGHT. No man was ever yet a great poet, without being at the same time a profound philosopher. For poetry is the blossom and the fragrancy of all human knowledge, human thoughts, human passions, emotions, language.

(*Biographia Literaria*, vol. ii, pp. 13-19).

النص السابع

معياران للشعر الرائع

لقد دفعني غرامي القديم بالبحث الميتافيزيقي إلى محاولة إيجاد أساس متين من الملكات التي يتألف منها العقل الإنساني ذاته حسب قيمتها وأهميتها ، أساس يمكنني أن أقيم عليه آرائي بصفة قاطعة . وهكذا كنت أقدر قيمة القصيدة أو الكلام حسب الملكة أو المصدر الذي تنبع منه اللذة التي تثيرها القصيدة أو الكلام . وقد خرجت من شتى قراءاتي وتأملاتي بحكمتين نقديتين يتضمنان في نظري شروط الأسلوب الشعري ومعاييره . الحكمة الأولى هي أن القصيدة ذات القوة الأصيلة التي تستحق اسم الشعر بمعناه الجوهري ليست القصيدة التي منحتنا قراءتها أكبر مقدار من اللذة ، وإنما هي القصيدة التي تعطينا أكبر مقدار من اللذة حينما نعود إلى قراءتها . والحكمة الثانية هي أنه إذا أمكن ترجمة الأبيات أو

---

7. Two Criteria of Poetic Excellence

Actuated by my former passion for metaphysical investigations, I laboured at a solid foundation, on which permanently to ground my opinions, in the component faculties of the human mind itself, and their comparative dignity and importance. According to the faculty or source, from which the pleasure given by any poem or passage was derived, I estimated the merit of such poem or passage. As the result of all my reading and meditation, I abstracted two critical aphorisms, deeming them to comprise the conditions and criteria of poetic style; first, that not the poem which we have *read*, but that to which we *return*, with the greatest pleasure, possesses the genuine power, and claims the name of *essential poetry*. Second, that whatever lines can be translated into other words of the same language, without diminution of their significance, either in sense, or in any worthy feeling, are so far vicious in their diction.

الأسطر إلى ألفاظ مختلفة من نفس اللغة بدون أن يقلل ذلك من مدلولها سواء فى المعنى أم فى الارتباطات أم فى أى إحساس ذى قيمة فإن هذه الأبيات أو الأسطر لابد معيبة فى عبارتها . ويجب أن يلاحظ أننى لا أدرج تحت الإحساس ذى القيمة تلك اللذة التى يشعر بها القارئ بسبب الجدة فقط أو بسبب رغبة الكاتب فى استثارة إعجاب القارئ بقدراته . . . إن إعجابنا الأصيل بالشاعر الكبير عبارة عن تيار خفى من الإحساس المستمر نشعر به دائماً فى كل نواحى العمل الفنى ولكنه يندر أن يوجد بمفرده فى صورة انفعال منفصل . لقد تعودت دائماً على أن أقول بجسارة إنه لن يكون أسهل بكثير على المرء أن ينزع حجراً من الأهرامات بيده المجردة من أن يحوّر فى لفظة واحدة أو يغير موضع كلمة فى شعر ميلتون وشكسبير (على الأقل فى أهم نتاجهما) وذلك بدون أن يجعل المؤلف يقول شيئاً مختلفاً عما قاله أو أدنى مما قاله .

(« سيرة أدبية » ، الجزء الأول ، ص ١٤)

Be it however observed, that I excluded from the list of worthy feelings, the pleasure derived from mere novelty in the reader, and the desire of exciting wonderment at his powers in the author... Our genuine admiration of a great poet is a continuous *under-current* of feeling; it is everywhere present, but seldom anywhere as a separate excitement. I was wont boldly to affirm, that it would be scarcely more difficult to push a stone out from the pyramids with the bare hand, than to alter a word, or the position of a word, in Milton or Shakespeare, (in their most important works at least,) without making the author say something else, or something worse, than he does say.

(*Biographia Literaria*, vol. I, pp. 14-15)

النص الثامن

لغة الشعر ولغة النثر — مصدر الوزن وآثاره

« لا يوجد ولا يمكن أن يوجد أى فرق جوهرى بين لغة النثر ولغة التأليف الموزون » هذا هو ما يزعمه وردزورث . ولكنى أقول إن النثر نفسه ، على الأقل فى الكتابات التى تتميز بالجدل المطرد ، يختلف ويجب أن يختلف عن لغة التخاطب كما تختلف القراءة عن الحديث . وإذا كان كذلك فمن الطبيعى إذن أن نفترض أن الفرق بين نظام التأليف الشعرى وبين النثر لا بد وأن يكون أكبر من الفرق الذى نتوقع وجوده بين النثر ولغة التخاطب — اللهم إلا إذا كان الفرق الذى ينكر وردزورث وجوده يعنى مجرد الفرق فى الألفاظ باعتبار أن الألفاظ هى المادة المشتركة بين شتى أساليب الكتابة . ولا يعنى الفرق فى الأسلوب ذاته بالمدلول المتفق عليه عامة لهذه اللفظة . . .

---

8. **The Language of Poetry and The Language of Prose; The Origin and Effects of Metre.**

"There neither is or can be any essential difference between the language of prose and metrical composition." Such is Mr. Wordsworth's assertion. Now prose itself, at least in all argumentative and consecutive works, differs, and ought to differ, from the language of conversation; even as reading ought to differ from talking. Unless therefore the difference denied be that of the mere *words*, as materials common to all styles of writing, and not of the *style* itself in the universally admitted sense of the term, it might be naturally presumed that there must exist a still greater between the ordonnance of poetic composition and that of prose, than is expected to distinguish prose from ordinary conversation.

إن ما ينكره وردزورث هو أن لغة الشعر (أى التراكيب الشكلية للألفاظ والعبارات أو النظام الذى تأخذه) تختلف اختلافاً جوهرياً عن لغة النثر . . . ويدلل وردزورث على صحة موقفه بقوله « إننا لن نجد فقط أن اللغة فى جزء كبير من كل قصيدة جيدة حتى فى أرفع أنواع القصائد وأنبلها هى بالضرورة لا تختلف عن لغة النثر الجيد اللهم إلا فيما يتعلق بالوزن ، وإنما نجد أيضاً أن أكثر أجزاء هذه القصائد قيمة وتشويقاً هى تلك الأجزاء المكتوبة بلغة هى عينها لغة النثر حينما يكون النثر مكتوباً بأسلوب جيد . . . » . إن المسألة ليست فى إمكان وجود نظام من الكلام فى النثر يكون فى موقعه الملائم إن وضع فى إحدى القصائد ، ولا هى فى إمكان ورود أبيات وجمل جميلة فى القصائد الجيدة قد يكون لها نفس الجمال والانسجام إذا ما وردت فى سياق نثرى . فإن أحداً لم ينكر أو يشك فى هذين الأمرين . إن السؤال الحقيقى هو إذا كانت هناك أساليب فى التعبير وأنظمة من الجمل والتراكيب تكون فى موضعها الطبيعى الملائم فى قطعة نثرية جادة ومع ذلك نهى تفقد ملاءمتها وتجانسها فى الشعر الموزون ؛ والعكس

(Mr. Wordsworth denies) that the language of poetry (i.e. the formal) construction, or architecture, of the words and phrases) is *essentially* different from that of prose... (He) assigns as the proof of his position, "that not only the language of large portions of every good poem, even of the most elevated character, must necessarily, except with reference to the metre, in no respect differ from that of good prose, but likewise that some of the most interesting parts of the best poems will be found to be strictly the language of prose, when prose is well written."... The question is not, whether there may not occur in prose an order of words, which would be qually proper in a poem; nor whether there are not beautiful lines and sentences of frequent occurrence in good poems, which would be equally becoming as well as beautiful in good prose; for neither the one nor the other has ever been either denied or doubted by any one. The true question must be, whether there are not modes of expression, a *construction*, and an *order* of sentences, which are in their fit and natural place in a serious prose composition, but would be

أى إذا كنا نجد فى قصيدة جادة نظاماً من الألفاظ والعبارات واستخداماً لما يسمى لغة المجاز واختياراً خاصاً لها من حيث نوعها وترددها والمجال الذى تقال فيه ، ومع ذلك فإن هذه الأشياء ذاتها تصبح نابية معيبة إذا وردت فى قطعة من النثر السليم الناضج عن موضوع لا يقل فى خطورته عن موضوع القصيدة . والذى أنادى به هو أن عدم ملاءمة كل من هذه العناصر لموضعه الجديد حين ينقل من الشعر إلى النثر أو العكس ظاهرة تحدث فى معظم الأحيان ، بل إن حدوثها لأمر واجب .

ولهذه الظاهرة أسباب عدة ، يرجع أولها إلى مصدر الوزن . فالوزن فى نظرى مصدره التوازن فى العقل نتيجة الجهد التلقائى الذى يسعى إلى السيطرة على العاطفة الفائرة . ونستطيع بسهولة أن نفسر أيضاً كيف أن العاملين المتصارعين من شأنهما زيادة حدة هذا الصراع (الذى لا ينجم عنه أى ضرر) بدلا من القضاء عليه إذ يشجع كل منهما الآخر ، وكيف أن التوازن بين هذين العاملين المتصارعين اتخذ شكلا منظماً فأصبح هو الوزن (بالمدلول المتفق عليه لهذه اللفظة) وذلك عن طريق تدخل فعل إرادى وحكم واع فى سبيل الحصول على اللذة المتوقع حدوثها . لو افترضنا أن معطيات قضيتنا هى هذه المبادئ

---

disproportionate and heterogeneous in metrical poetry; and vice versa, whether in the language of a serious poem there may not be an arrangement both of words and sentences, and a use and selection of (what are called) *figures of speech*, both as to their kind, their frequency, and their occasions, which on a subject of equal weight would be vicious and alien in correct and manly prose. I contend that in both cases this unfitness of each for the place of the other frequently will and ought to exist.

And first from the *origin* of metre. This I would trace to the balance in the mind effected by that spontaneous effort which strives to hold in check the workings of passion. It might be easily explained likewise in what manner this salutary antagonism is assisted by the very state, which it counteracts; and how this balance of antagonists became organized

فإننا نستنبط منها شرطين أصليين يحق للناقد أن يتوقع تحققهما فى كل عمل منظوم . أولهما هو أنه بما أن عناصر الوزن مدينة بوجودها إلى حالة من الانفعال الزائد ينبغي للوزن ذاته أن يكون مصحوباً بلغة الانفعال الطبيعية . وثانيهما هو أنه بما أن هذه العوامل تكوّن الوزن على نحو صناعى أى نتيجة فعل إرادى لأجل مزج اللذة بالانفعال فإنه يجب أن تكون آثار هذه الإرادة واضحة فى سائر اللغة المنظومة حسب تدخل هذه الإرادة . هذان الشرطان يجب أن يتوفرا معاً فى نفس الوقت ويجب أن يتم التوفيق بينهما ، ولا يكفى أن تكون العلاقة بينهما علاقة شركة وجوار وإنما يتحتم عليهما أن يتحدا اتحاداً تامًّا . فلا بد أن تتداخل كل من العاطفة والإرادة إحداهما فى الأخرى ولا بد أن يمتزج الدافع التلقائى والغاية الإرادية . ولا يظهر هذا الاتحاد بدوره إلا فى غلبة لغة المجاز (التى كانت أصلا وليدة الانفعال ثم تبنتها الإرادة الآن) غلبة أكثر مما نرغب فيه أو نحتمله لو لم نكن نشجع الانفعال عن قصد ونحتفظ به لأجل تلك اللذة التى فى مقدور هذا الانفعال أن يولدها إذا ما خففت الإرادة من حدته وأمسكت بزمامه . وهذا

---

into *metre* (in the usual acceptation of that term) by a supervening act of the will and judgement, consc ously and for the foreseen purpose of pleasure. Assuming these principles, as the data of our argument, we deduce from them two legitimate conditions, which the critic is entitled to expect in every metrical work. First, that, as the *elements* or metre owe their existence to a state of increased excitement, so the metre itself should be accompanied by the natural language of excitement. Secondly, that as these elements are formed into metre *artificially*, by a *voluntary* act, with the design and for the purpose of blending *delight* with emotion, so the traces of present *volition* should throughout the metrical language be proportionately discernible. Now these two conditions must be reconciled and co-present. There must be not only a partnership, but a union; an interpenetration of passion and of will, of *spontaneous* impulse and of *voluntary* purpose. Again, this union can be manifested only in a frequency of forms and figures of speech (originally the offspring of passion, but now the adopted children of power) greater than would be

الاتحاد لا يستلزم فحسب ، بل إنه ذاته ينزع إلى خلق لغة أكثر حيوية وقدرة على التصوير مما يبدو طبيعياً فى أى حالة أخرى غير حالة الاتحاد هذه ، ذلك لأن فى هذه الحالة ميثاقاً ضمنياً سابقاً بين الشاعر وقرائه يجعل من حق القراء أن يتوقعوا هذا الضرب وهذه الدرجة من الانفعال المصحوب باللذة ومن واجب الشاعر أن يوفرهما لهم . . .

والسبب الثانى هو آثار الوزن . فإذا كان للوزن فى ذاته تأثير بمفرده فإنه ينزع إلى زيادة الحيوية والحساسية فى المشاعر العامة وفى الانتباه . ويحدث الوزن هذا الأثر عن طريق إثارة الدهشة من وقت إلى آخر وعن طريق إشباع رغبة الاستطلاع تارة وإثارتها تارة أخرى وهكذا على نحو دقيق جداً حتى إنه يستحيل إدراكه إدراكاً واضحاً فى اللحظة الواحدة وإن كان الأثر الكلى الذى يولده كبيراً . ويشبه هذا الأثر الكلى أثر الجو المعقم ، أو الخمر أثناء محادثة على قسط من الحيوية . فهذه الأشياء جميعاً تؤثر تأثيراً كبيراً وإن كنا لا نستطيع أن نلحظ هذا التأثير وحده منفصلا عن غيره . ومتى ما أثيرت إحساساتنا واستيقظ

---

desired or endured, where the emotion is not voluntarily encouraged and kept up for the sake of that pleasure, which such emotion, so tempered and mastered by the will, is found capable of communicating. It not only dictates, but of itself tends to produce, a more frequent employment of picturesque and vivifying language, than would be natural in any other case, in which there did not exist, as there does in the present, a previous and well understood, though tacit, *compact* between the poet and his reader, that the latter is entitled to expect, and the former bound to supply, this species and degree of pleasurable excitement...

Secondly, I argue from the *effects* of metre. As far as metre acts in and for itself, it tends to increase the vivacity and susceptibility both of the general feelings and of the attention. This effect it produces by the continued excitement of surprize, and by the quick reciprocations of curiosity still gratified and still re-excited, which are too slight indeed to be at any one moment objects of distinct consciousness, yet become considerable in their aggregate influence. As a medicated atmosphere,

انتباهنا فإننا نصاب بخيبة الأمل حينما لا يقدم لنا الطعام المناسب والمادة التى تلائم هذا الانتباه وهذه الأحاسيس ، كما نصاب بخيبة الأمل حينما نقفز فى الظلام من آخر درجة من السلم بينما نكون قد هيأنا عضلاتنا للقفز من ثلاث أو أربع درجات . . . إن الوزن إذا ما قصد استعماله لأغراض شعرية أشبه ما يكون بالخميرة (ولعل فى دقة هذا التشبيه ما يغفر ابتذاله) فالخميرة فى ذاتها عديمة القيمة . بل إنها كريهة المذاق . ومع ذلك فهى تضفى على الشراب الذى تمتزج به بنسب معقولة روحاً وحيوية . . .

إن الوزن بمفرده ليس إلا مثيراً للانتباه . ولذلك فإن استخدامه يدعونا إلى أن نتساءل : لماذا تجب إثارة الانتباه ؟ ولا يصح أن نجيب عن هذا السؤال قائلين إن السبب هو الرغبة فى الحصول على اللذة التى يولدها الوزن ذاته : إذ أننا قد وضحنا أن اللذة التى يولدها الوزن لذة شرطية يعتمد حدوثها على ملاءمة الأفكار والتعبيرات التى تضاف إليها صورة الوزن . وليس بمقدورى أن أتخيل إجابة معقولة عن هذا السؤال غير هذه : إننى أستعمل الوزن لأننى على

---

or as wine during animated conversation; they act powerfully, though themselves unnoticed. Where, therefore, correspondent food and appropriate matter are not provided for the attention and feelings thus roused, there must needs be a disappointment felt; like that of leaping in the dark from the last step of a stair-case, when we had prepared our muscles for a leap of three or four... For any *poetic* purposes, metre resembles (if the aptness of the simile may excuse its meanness) yeast, worthless or disagreeable by itself, but giving vivacity and spirit to the liquor with which it is proportionally combined...

Metre in itself is simply a stimulant of the attention, and therefore excites the question : Why is the attention to be thus stimulated ? Now the question cannot be answered by the pleasure of the metre itself : for this we have shown to be *conditional*, and dependent on the appropriateness of the thoughts and expressions, to which the metrical form is superadded. Neither can I conceive any other answer that can be rationally given, short of this : I write in metre, because I am about to

وشك أن أستخدم لغة مختلفة عن لغة النثر . بل إنه حينما لا تكون اللغة غير لغة النثر يصبح النظم عينه ضعيفاً وذلك مهما كانت أهمية الأفكار التى يستطيع العقل الفلسفى أن يخرج بها من معانى القصيدة ومن الأحداث التى تدور حولها ..

وثالثاً : إننى أستخلص موقفى إزاء هذه المشكلة من الأسباب التى ذكرتها فى غير هذا الموضع والتى ينتج عنها أن الوزن هو الشكل المميز للشعر . وأن الشعر يصبح ناقصاً معيباً بدون الوزن . وهكذا لأن الوزن قد ارتبط بالشعر زمناً طويلا ولأنه يتلاءم معه بشكل خاص فقد أصبح من المحتم أن يكون لكل ما يرتبط بالوزن (حتى وإن لم يكن ذاته شعرياً فى جوهره) صفة مشتركة مع الشعر ، فتقوم هذه الصفة بوظيفة الوسيط بينه والوزن أو مرسخ اللون (إذا جاز أن أستعمل اصطلاحاً شائعاً فى الكيمياء الصناعية) فتلصق هذه الصفة العناصر الأخرى بالوزن كما ترسخ هذه المادة الكيماوية اللون بالشىء فى عملية الصباغة . إن الشعر كما يؤكد وردزورث بحق ينطوى دائماً على الانفعال . ويجب أن نفهم هذه اللفظة « انفعال » بأكثر مدلولاتها اتساعاً ، أى بمعنى حالة اضطراب

---

sue a language different fron that of prose. Besides, where the language is not such, how interesting soever the reflections are, that are capable of being drawn by a philosophic mind from the thoughts or incidents of the poem, the metre itself must often become feeble...

Thirdly, I deduce the position from all the causes elsewhere assigned, which render metre the proper from of poetry, and poetry imperfect and defective without metre. Metre therefore having been connected with *poetry* most often and by a peculiar fitness, whatever else is combined with *metre* must, though it be not itself *essentially* poetic, have nevertheless some property in common with poetry, as an intermedium of affinity, a sort (if I may dare borrow a well-known phrase from tecnhical chemistry) of *mordaunt* between it and the super-added metre. Now poetry, Mr. Wordsworth truly affirms, does always imply PASSION : which word must be here understood in its general sense, as an excited

فى الأحاسيس والملكات . ولما كان لكل انفعال نبضه الخاص فإنه له أيضاً طرق التعبير التى تميزة . وإذا ما وجدت تلك الدرجة من العبقرية والموهبة التى تؤهل الكاتب لأن يتطلع إلى شرف لقب شاعر فإن عملية التأليف الشعرى تصبح ذاتها حالة غير عادية من الاضطراب والانفعال ، كما أنه من شأنها أن تولد هذه الحالة الانفعالية . ولا شك أن هذه الحالة غير العادية من الانفعال تبرر وتستلزم تغييراً مماثلا فى اللغة مثلما تستلزم هذا التغيير الانفعالات الناشئة عن الحب أو الخوف أو الغضب أو الغيرة ، ولو أن التغيير اللغوى فى هذه الحالة لا يكون بنفس الدرجة . فمصدر حيوية الوصف والخطابة عند الشاعرين « دن » و « دريدن » مثلا هو انفعال الشاعر ذاته الذى يقوم بعملية الوصف وتحمسه البالغ بقدر ما هو الخواطر والصور أو الأحداث التى هى مادة هذا الشعر وموضوعه . فكأنما تسخن العجلات من مجرد سرعة دورانها فتتقد . . .

والسبب الرابع الذى اقترحه . ويتعلق بالسبب السابق إن لم يكن هو نفس السبب مصاغاً فى قالب أعم ، هو الغريزة الروحية السامية لدى الإنسان التى تدفعه إلى البحث عن الوحدة عن طريق التكيف والانسجام ؛ وهى مصدر المبدأ

---

state of the feelings and faculties. And as every passion has its proper pulse, so will it likewise have its characteristic modes of expression. But where there exists that degree of genius and talent which entitles a writer to aim at the honors of a poet, the very *act* of poetic composition *itself* is, and is *allowed* to imply and to produce, an unusual state of excitement, which of course justifies and demands a correspondent difference of language, as truly, though not perhaps in as marked a degree, as the excitement of love, fear, rage, or jealousy. The vividness of the descriptions or declamations in DONNE or DRYDEN is as much and as often derived from the force and fervor of the describer, as from the reflections, forms or incidents, which constitute their subject and materials. The wheels take fire from the mere rapidity of their motion...

Fourthly, and as intimately connected with this, if not the same argument in a more general form, I adduce the high spiritual instinct

الذى يجبر سائر الأجزاء المكونة لما هو كلٌ منظم على أن تتكيف بحيث تلائم ما فيه من أجزاء جوهرية ضرورية . وهذه الحجة بالإضافة إلى الحجج السابقة تزداد قوة حينما ندرك أن تأليف القصيدة فن من فنون المحاكاة وأن المحاكاة تختلف عن التقليد فى أنها تتكون إما من انتشار العناصر المتشابهة فى مجال متباين فى أساسه وإما من انتشار العناصر المتباينة فى مجال فى أساسه متشابه.

وأخيراً إننى أحتكم إلى تجارب أكبر الشعراء فى جميع الأقطار والعصور باعتبارها تؤيد النتيجة التى وصلنا إليها مما سبق ، وهى أنه قد يوجد اختلاف جوهرى بين لغة النثر ولغة الكلام الموزون ، بل إن هذا الاختلاف الجوهرى قائم فعلا ووجوده أمر واجب وهذا بجميع مدلولات لفظة « جوهرى » اللهم إلا تلك المدلولات التى من البديهى أننا لا نقصدها .

(« سيرة أدبية » — الجزء الثانى ، ص ٤٥ — ٥٧)

---

of the human being impelling us to seek unity by harmonious adjustment, and thus establishing the principle, that *all* the parts of an organized whole must be assimilated to the more *important* and *essential* parts. This and the preceding arguments may be strengthened by the reflection, that the composition of a poem is among the *imitative* arts; and that imitation, as opposed to copying, consists either in the interfusion of the SAME throughout the radically DIFFERENT, or of the different throughout a base radically the same.

Lastly, I appeal to the practice of the best poets, of all countries and in all ages, as *authorizing* the opinion (*deduced* from all the foregoing) that in every import of the word ESSENTIAL, which would not here involve a mere truism, there may be, is, and ought to be an *essential* difference between the language of prose and of metrical composition.

(*Biographia Literaria*, vol. ii, pp. 45-57).

النص التاسع

الفن وسيط بين الطبيعة والإنسان

الفن بمعناه العام الذى يشمل الرسم والنحت والمعمار والموسيقى هو الوسيط بين الطبيعة والإنسان وهو الذى يوفق بينهما . إنه إذن القوة التى تضفى على الطبيعة عنصراً إنسانياً وتخلع أفكار الإنسان وعواطفه على كل ما يصلح أن يكون موضوعاً لتأملاته . واللون والشكل والحركة والصوت هى العناصر التى يجمعها الفن ويشكلها ويخلق منها الوحدة حينما يفرض عليها معنى خلقياً معيناً . . .

نحن جميعاً نعلم أن الفن يحاكى الطبيعة . ولا شك أن الحقائق التى آمل أن أوصلها لن يكون فيها جديد على الإطلاق إذا كان الناس جميعاً يقصدون نفس الشىء بلفظتى « المحاكاة » و « الطبيعة » . ولكننا نبالغ فى إطراء الإنسانية عامة إن افترضنا أن هذا هو الواقع ولنبدأ بمناقشة لفظة المحاكاة . إن الصورة التى يتركها الختم فى الشمع ليست محاكاة وإنما هى تقليد أو نسخة منقولة عن الأصل ،

---

9. Art Is The Mediatress Between Nature and Man.

Art, used collectively for painting, sculpture, architecture and music, is the mediatress between, and reconciler of, nature and man. It is, therefore the power of humanizing nature, of infusing the thoughts and passions of man into everything which is the object of his contemplation; color, form, motion, and sound, are the elements which it combines, and it stamps them into unity in the mould of a moral idea...

We all know that art is the imitatress of nature. And, doubtless, the truths which I hope to convey would be barren truisms, if all men meant the same by the words "imitate" and "nature." But it would be flattering mankind at large, to presume that such is the fact. First, to

بينما الختم ذاته محاكاة . فلا بد من وجود عنصرين معاً فى المحاكاة ، بل لا بد من إدراك وجودهما معاً . هذان العنصران اللذان تتألف منهما المحاكاة هما التشابه والاختلاف . ولا بد من اتحاد هذين العنصرين المتقابلين فى كل إنتاج فنى أصيل . وللفنان الحرية فى النظر إلى الموضوع من أى زاوية يشاء طالما يتمكن من إحداث هذا التأثير المرغوب فيه فى نفوسنا بشكل ملموس : وأقصد بهذا التأثير أن يجعلنا ندرك فى نتاجه التشابه فيما هو مختلف والاختلاف فيما هو متشابه والتوفيق بين عنصرى الاختلاف والتشابه . وإذا لم يوجد سوى التشابه وحده بين العمل والطبيعة أدى ذلك إلى إثارة اشمئزازنا ، وكلما كمل الخداع زاد الأثر البغيض الذى يولده العمل الفنى فى نفوسنا . ولماذا نفر من كل ما هو مجرد تقليد للطبيعة ، مثل التماثيل المصنوعة من الشمع للرجال والنساء ؟ الجواب هو أننا لا نجد فيها الحركة والحياة اللتين نتوقعهما فيها ، فهى تصدمنا كما تصدمنا الأكاذيب ، ولا نلبث أن نجد فى تفاصيلها التى أثارت اهتمامنا فى بادئ الأمر ما يبعدنا أكثر عن الحقيقة . فنحن نبدأ بافتراض أن ما نراه هو الحقيقة الحية ولكننا يخيب ظننا ويصيبنا الاشمئزاز حينما نتبين أننا كنا مخدوعين فيها . أما فى

---

imitate. The impression on the wax is not an imitation, but a copy, of the seal; the seal itself is an imitation... In all imitation two elements must coexist, and not only coexist, but must be perceived as coexisting. These two constituent elements are likeness and unlikeness, or sameness and difference, and in all genuine creations of art there must be a union of these disparates. The artist may take his point of view where he pleases, provided that the desired effect be perceptibly produced, — that there be likeness in the difference, difference in the likeness, and a reconcilement of both in one. If there be likeness to nature without any check of difference, the result is disgusting, and the more complete the delusion, the more loathsome the effect. Why are such simulations of nature, as waxwork figures of men and women, so disgraceable ? Because, not finding the motion and the life which we expected, we are shocked as by a falsehood, every circumstance of detail, which

حالةالعمل الفنى الذى تتحقق فيه المحاكاة الأصيلة فنحن نسلم بالاختلاف التام بينه وبين الحقيقة فى بادىء الأمر ثم نجد بعد ذلك لذة فى رؤية كل تفصيل طبيعى جديد فى العمل يقربنا من الحقيقة . والمبدأ الجوهرى الذى يقوم عليه كل هذا هو بلا شك ما فى قلب الإنسان من حب للحقيقة ومن رعب من الكذب .

والنقطة الثانية التى سنناقشها تتعلق بالطبيعة . يجب علينا أن نحاكى الطبيعة! نعم . ولكن أى ناحية فى الطبيعة ؟ أنحاكى الطبيعة بأسرها ؟ لا وإنما ما فى الطبيعة من جمال . ولكن ما هو الجمال إذن ؟ وما طبيعة الشىء الجميل ؟ نستطيع أن نضع الإجابة فى صيغة مجردة فنقول إن الجمال هو تحويل الكثرة إلى الوحدة ومزج العناصر المختلفة ، وفى صيغة المحسوسة فنقول إنه اتحاد المنسق أو البديع بالحيوى. فالجمال فى الشكل المنظم الجامد يعتمد على النظام الشكلى وأحط أنواع هذا النظام هو المثلث فى صوره المختلفة كما نجد فى البلور وفى المعمار. إلخ. أما العضوى الحى فليس جماله فى مجرد شكله المنظم الذى يولد الإحساس بالعنصر الشكلى فيه ، كما أنه لا يعتمد على أى شىء خارجه . وقد يوجد الجمال فى

---

before induced us to be interested, making the distance from truthmore palpable. You set out with a supposed reality and are disappointed and disgusted with the deception; whilst, in respect to a work of genuine imitation, you begin with an acknowledged total difference, and then every touch of nature gives you the pleasure of an approximation to truth. The fundamental principle of all this is undoubtedly the horror of falsehood and the love of truth inherent in the human breast...

Secondly, as to nature. We must imitate nature ! yes, but what in nature, — all and everything ? No, the beautiful in nature. And what then is the beautiful ? What is beauty ? It is, in the abstract, the unity of the manifold, the coalescence of the diverse; in the concrete, it is the union of the shapely (*formosum*) with the vital. In the dead organic it dependes on regularity of form, the first and lowest species of which is the triangle with all its modifications, as in crystals, architecture, &C.; in the living organic it is not mere regularity of form, which would produce a sense of formality; neither is it subservient to any thing

موضوع لا يبعث على اللذة فى ذاته وإنما يكون جماله فى تناسب أجزائه جميعاً بحيث تخلق كلا موحداً . ولا يرجع جمال الشىء الجميل إلى ما ارتبط به فى أذهاننا من أشياء كما هى الحال فى الشىء اللذيذ . بل قد ينتج جمال الشىء عن هدم الارتباطات التى نكون قد كوناها حول الشىء . ولا يختلف الجمال باختلاف الأفراد والأمم كما يزعم البعض ، كذلك لا علاقة للجمال بفكرة الخير أو الصلاحية أو المنفعة . إن الإحساس بالجمال إحساس حدسى ، والجمال هو كل ما يبعث على اللذة الخالية من المنفعة والتى لا علاقة لها بالمنفعة بل والتى تنافيها.

وإذا قلد الفنان مجرد الطبيعة أى مجرد الموضوعات المخلوقة فإنه بذلك ينافس الطبيعة منافسة لا جدوى منها . صدقنى إن على الفنان أن يعرف جيد المعرفة الجوهر أو الطبيعة الخلاقة الإيجابية ، وهذا يفترض وجود رابطة بين الطبيعة بمعناها الأسمى وروح الإنسان .

وتختلف حكمة الطبيعة عن حكمة الإنسان فى أن الطبيعة يتحقق فيها فى نفس الوقت الخطة والتنفيذ معاً ، فالفكرة والإنتاج هما نفس الشىء أو هما

---

beside itself. It may be present in a disagreeable object, in which the proportion of the parts constitutes a whole; it does not arise from association, as the agreeable does, but sometimes lies in the rupture of association; it is not different to different individuals and nations, as has been said, nor is it connected with the ideas of the good, or the fit, or the useful. The sense of beauty is intuitive, and beauty itself is all that inspires pleasure without, and aloof from, and even contrarily to, interest.

If the artist copies the mere nature, the *natura naturata*, what idle rivalry! Believe me, you must master the essence, the *natura naturans*, which presupposes a bond between nature in the higher sense and the soul of man.

The wisdom in nature is distinguished from that in man by the co-instantaneity of the plan and the execution; the thought and the product are one, or are given at once; but there is no reflex act, and

موجودان فى الطبيعة فى نفس اللحظة . ولكن الطبيعة لا تعى بذاتها ، ولذلك فليس لديها مسئولية خلقية . أما الإنسان فلديه الوعى والحرية والاختيار ، ولذلك فهو على رأس المخلوقات المرئية جميعاً . وفى موضوعات الطبيعة نرى كما لو كنا ننظر فى مرآة جميع العناصر والخطوات والعمليات العقلية الممكنة التى تسبق الوعى وبالتالى تسبق عملية التفكير فى صورتها المكتملة . والعقل الإنسانى هو بمثابة البؤرة التى تتركز فيها أشعة العقل التى تنتشر فى شتى صور الطبيعة . وسر العبقرية فى الفنون الجميلة هو فى وضع هذه الصور الطبيعية فى علاقات معينة وفى جمعها وتشكيلها بحيث تلائم حدود العقل الإنسانى ، فهى تستنبط من هذه الصور الأفكار الخلقية التى تنزع الصور ذاتها نحوها وتفرض عليها أيضاً هذه الأفكار بحيث تجعل من العالم الخارجى عالماً باطناً ومن العالم الباطن عالماً خارجياً . وهكذا فالعبقرية فى الفنون الجميلة هى التى تجعل الطبيعة فكراً والفكر طبيعة . وهل أجرؤ على أن أضيف إلى ذلك أن الرجل العبقرى ينتج وهو يحس بأن الجسد ليس إلا قوة تكافح كى تصير عقلا أى أن الجسد فى جوهره ليس إلا عقلا ؟

---

hence there is no moral responsibility. In man there is refletion, freedom, and choice; he is, therefore, the head of the visible creation. In the objects of nature are presented, as in a mirror, all the possible elements, steps, and processes of intellect antecedent to consciousness, and therefore to the full development of the intelligential act; and man's mind is the very focus of all the rays of intellect which are scattered throughout the images of nature. Now so to place these images, totalized, and fitted to the limits of the human mind, as to elicit from, and to superinduce upon, the forms themselves the moral reflecions to which they approximate, to make the external internal, the internal external, to make nature thought, and thought nature, — this is the mystery of genius in the Fine Arts. Dare I add that the genius must act on the feeling, that body is but a striving to become mind, — that it is mind in its essence !

وفى كل عمل فنى يتحقق التوفيق بين الخارجى والباطن ، ويسم الوعى اللاوعى بميسمه فيظهر الوعى فى اللاوعى . . . والرجل العبقرى هو الذى يجمع بين الإثنين ولهذا السبب يجب عليه أن يشارك فيهما معاً . وهكذا نجد فى العبقرية ذاتها نشاطاً لا واعياً ، بل إن هذا النشاط اللاوعى هو ذاته العبقرية التى عند الرجل العبقرى . هذا هو العرض السليم للقاعدة التى تقول إن واجب الفنان أن يبعد نفسه عن الطبيعة أولا حتى يمكنه أن يعود إليها بعد ذلك بفاعلية تامة . ولماذا يجب عليه أن يفعل ذلك ؟ لأنه إذا بدأ بعملية النقل الشاقة فإنه لن ينتج سوى أقنعة جامدة ولن يخلق صوراً تنبض بالحياة . واجبه أن يخلق من عقله هو صوراً طبقاً لقوانين العقل الصارمة حتى يعوّد ذاته على التوفيق بين الحرية والقانون وعلى الجمع بين دوافع الطاعة فى نفسه والأوامر التى يجب عليه أن يطيعها ، وهو الشىء الذى يقربه جداً من الطبيعة ويمكنه من فهمها . إنه يبعد نفسه عنها فترة من الزمن حتى يتسنى لروحه — التى تنبع من نفس أصل الطبيعة — أن تتعلم لغة الطبيعة الصامتة فى عناصرها الأولية قبل أن يقترب من تراكيبها اللانهائية التى تكونها هذه العناصر .

In every work of art there is a reconcilement of the external with the internal; the conscious is so impressed on the unconscious as to appear in it ... He who combines the two is the man of genius; for that reason he must partake of both. Hence there is in genius itself an unconscious activity; nay, that is the genius in the man of genius. And this is the true exposition of the rule that the artist must first eloign himself from nature in order to return to her with full effect. Why this ? Because if he were to begin by mere painful copying, he would produce masks only, not forms breathing life. He must out of his own mind create forms according to the severe laws of the intellect, in order to generate in himself that co-ordination of freedom and law, that involution of obedience in the prescript, and of the prescript in the impulse to obey, which assimilates him to nature, and enables him to understand her. He merely absents himself for a season from her, that his own spirit, which has the same ground with nature, may learn her unspoken language

على الفنان أن يحاكى ما هو فى باطن الشىء وما هو فى حالة نشاط خلف الصورة والشكل ، وما يتحدث إلينا عن طريق الرموز. أى عليه أن يحاكى روح الطبيعة مثلما يقلد المرء عن غير وعى منه أولئك الذين يحبهم. فبهذه الوسيلة وحدها يستطيع الفنان أن يأمل فى إنتاج موضوع طبيعى بالمعنى الحقيقى للفظة وإنسانى فى أثره حقاً .

(« سيرة أدبية » الجزء الثانى ص ٢٥٣ – ٢٥٩)

---

in its main radicals, before he approaches to her endless compositions of them... The artist must imitate that which is within the thing, that which is active through form and figure, and discourses to us by symbols-the *Naturgeist*, or spirit of nature, as we unconsciously imitate those whom we love; for so only can he hope to produce any work truly natural in the object, and truly human in the effect.

(*Biographia Literaria*, vol. II, pp. 253-259)

النص العاشر

العقل والفهم

لا شك أنه يسهل علينا أن نقدم تفرقة واضحة بين العقل والفهم لأننا نقصد هذه التفرقة دائماً حينما نتحدث عن الفرق بيننا والحيوانات . فلا أحد يتحدث أبداً عن العقل الحيوانى اللهم إلا مجازاً بينما نحن نسلم جميعاً بأن كثيراً من الحيوانات لديها قسط من الفهم مميز تماماً عن مجرد الغريزة . . . كذلك نحن نميز بين درجات مختلفة من الفهم عند الحيوانات ، وقد أثبت لنا علماء الحياة عن طريق الاستقراء أن الفهم يتناسب عادة تناسباً عكسياً مع الغريزة . . . أما العقل فنحن ننكر وجوده فى الحيوانات كلية ، أسماها وأحطها على السواء ، وإلا فيجب علينا أن نفترض وجوده فيها كاملا ونفترض معه أيضاً وجود الوعى بالذات أو الشعور والشخصية والوجود الخلقى .

---

10. **Reason And The Understanding**

It should seem easy to give the definite distinction of the reason from the understanding, because we constantly imply it when we speak of the difference between ourselves and the brute creation. No one, except as a figure of speech, ever speaks of an animal reason; but that many animals possess a share of understanding, perfectly distinguishable from mere instinct, we all allow... Likewise we distinguish various degrees of understanding there, and even discover from inductions supplied by the zoologists, that the understanding appears (as a general rule) in an inverse proportion to the instinct ... But reason is wholly denied, equally to the highest as to the lowest of the brutes; otherwise it must be wholly attributed to them, and with it therefore self-consciousness, and personality, or moral being.

ولن أعترض على تعريف « ياكوبى » وصديقه « همسترهوس » للعقل الذى ينص على أن العقل هو العضو الذى له نفس العلاقة بالنسبة للموضوعات الروحية ولما هو كلى أبدى ضرورى التى للعين بالنسبة للظواهر المادية العرضية . غير أننا يجب أن نضيف إلى هذا التعريف أن هذا العضو هو وموضوعاته الخاصة به شىء واحد . وهكذا فالله والروح والحقيقة الأبدية . . . إلخ هى موضوعات العقل وهى فى الوقت نفسه جميعاً ذاتها العقل . ونحن نسمى الله العقل الأسمى . . . وكل ما هو معرفة واعية بالذات عقل وبهذا المعنى نستطيع أن نقول إن تعريف العقل بأنه عضو اللامحسوس أو العضو الذى يدرك ما فوق الحس تعريف صادق ، كما أنه يمكن تعريف الفهم (حينما يخلو من العقل أو حينما لا يستخدم العقل بوصفه عيناً إضافية باطنة) بأنه تصور المحسوس أو بأنه الملكة التى بواسطتها نعمم الظواهر المدركة وننظمها ، تلك الملكة التى تحتوى وظائفها على قواعد التجربة الخارجية وتشمل إمكان هذه التجربة . وبالاختصار يفترض الفهم موضوعاً يفهم . وقد يكون هذا الموضوع مجرد عمليات الفهم ذاتها أو صوره أى المنطق الصورى ،

I should have no objection to define reason with Jacobi, and with his firend Hemsterhuis, as an organ bearing the same relation to spiritual objects, the universal, the eternal, and the necessary, as the eye bears to material and contingent phenomena. But then it must be added, that it is an organ identical with its appropriate objects. Thus God, the soul, eternal truth, & c. are the objects of reason; but they are themselves reason. We name God, the Supreme Reason... Whatever is conscious self-knowledge is reason; and in this sense it may be safely defined the organ of the supersensuous; even as the understanding wherever it does not possess or use the reason, as another and inward eye, may be defined the conception of the sensuous, or the faculty by which we generalize and arrange the phenomena of perception : that faculty, the functions of which contain the rules and constitute the possibility of outward experience. In short, the understanding supposes something

ولكن الموضوعات « الحقيقية » وهى مادة المعرفة الحقة لا بد أن توفرها الحواس للفهم أو نستطيع أن نقول إن الحواس تكشفها له . وفهم الحيوانات العليا يحتوى على الحواس الخارجية فقط ولهذا فهو قاصر على الموضوعات المادية فقط . أما فهم الإنسان فهو يشمل أيضاً حاسة باطنة ومن ثم القدرة على التعرف إلى الحقائق الخفية أو الموضوعات الروحية . هذه الحاسة الباطنة هى العقل . كذلك قد يوجد الفهم والتجربة بدون العقل ، ولكن العقل لا يمكن وجوده بدون الفهم . غير أن العقل لا يكشف نفسه ولا يستطيع أن يكشف نفسه إلا فى الفهم ومن خلال الفهم الذى كان يسميه كتابنا القدامى غالباً مثل « هوكر » و « بيكون » و « هوبز » بالتفكير المنطقى أو ملكة التفكير . . . وبالإجمال نقول إن الفهم الإنسانى يشمل عضوين متميزين : الحواس الخارجية والحاسة الباطنة أو « عين العقل » التى هى العقل . . . وعلى هذا النحو نوفق بين ما وعدنا الله به من الكشف حينما قال « إن من حلت عليهم بركة الله سيشاهدون الله » وبين قول القديس يوحنا « إن أحداً لم يشاهد الله أبداً » .

---

that is undeistood. This may be merely its own acts or forms, that is, formal logic; but *real* objects, the mateiials of substantial knowledge, must be furnished, we might safely say revealed, to it by organs of sense. The understanding of the higher brutes has only organs of outward sense, and consequently material objects only; but man's understanding has likewise an organ of inward sense, and therefore the power of acquainting itself with invisible realities or spiritual objects. This organ is his reason. Again, the understanding and experience may exist without reason. But reason cannot exist without understanding; nor does it or can it manifest itself but in and through the understanding, which in our elder writers is often called discouis, or the discursive faculty, as by Hooker, Lord Bacon, and Hobbes ... In short, the human understanding possesses two distinct organs, the outward sense, and "the mind's eye" which is reason... In this way we reconcile the promise or revelation, that the blessed will see God, with the declaration of

وهناك استعمال آخر للفظة العقل ينشأ عن الاستعمال السابق ، إلا أنه أقل وضوحاً منه وأكثر عرضة لإساءة الفهم . وفى هذا الاستعمال الآخر تعنى لفظة العقل الفهم حينما يستخدم العقل باعتبار أن العقل هو العضو الذى عن طريقه وحده نصل إلى فكرة الضرورة والكلية . . . وأفضل تعريف للعقل بهذا المدلول الضيق المستمد من المعنى السابق هو ما يوجد فى الشطر الثالث من الجملة الآتية التى نصف فيها الفهم بعملياته الثلاث : أولا (الحس) وهو التأثيرات التى تأتينا عن طريق الحواس . ثانياً (الفهم) وهو الذى يجمع هذه التأثيرات المتعددة ويحيلها إلى تصورات جزئية ويكوّن التجربة عن طريق إخضاع هذه التصورات إلى قواعد حسب مشابهتها للملاحظات السابقة . ثالثاً (العقل) وهو يخضع هذه التصورات وقواعد التجربة إلى مبادئ مطلقة أو قوانين ضرورية ، وهكذا فهو أيضاً يكوّن العلم عن طريق تبيان كيفية إمكان الموضوعات التى أثبتت تجاربنا أنها ذات وجود حقيقى .

(« الصديق » ص ٩٥ – ٩٦)

St. John, God hath no one seen at any time...

There is another use of the word reason, arising out of the former indeed, but less definite, and more exposed to misconception. In this latter use it means the understanding considered as using the reason, so far as by the organ of reason only we possess the ideas of the necessary and the universal ... In this narrower and derivative sense the best definition of reason, which I can give, will be found in the third member of the following senstence, in which the understanding is described in its threefold operation... The first (sense) is impressed through the organs of sense; the second (understanding) combines these multifaricus impressions into individual notions, and by reducing these notions to rules, according to the analogy of all its former notices, constitutes experience; the third (reason) subordinates both these notions and the rules of experience to absolute principles of necessary laws : and thus concerning objects, which our experience has proved to have real existence, it demonstrates moreover, in what way they are possible, and in doing this constitutes science.

(*The Friend*, pp. 95-97).

النص الحادى عشر

العقل العملى

العقل هو القوة التى تمكننا من الوصول إلى الاعتقادات الكلية الضرورية، هو منبع الحقائق التى تسمو على الحس والتى دليلها فى ذاتها ، وهو أيضاً جوهر هذه الحقائق . ويتميز وجوده فى أى قضية تصدق صدقاً ضرورياً . وقد تكون هذه الضرورة شرطية حينما تطبق حقائق العقل على وقائع التجربة أو على قواعد الفهم ومبادئه . إلا أن هذه الضرورة تكون مطلقة حينما يكون موضوع العقل هو ذاته وليد العقل ونتاجه . وهكذا ينشأ تمييز فى داخل العقل ذاته مصدره الطريقة التى نطبق العقل بها والموضوع الذى نطبقه عليه . أى حسبما نعتبر هذه الهبة نفسها أى العقل أساساً للمبادئ الشكلية أو مصدراً للمعانى . فحينما نتأمل العقل بالإشارة إلى الحقيقة الشكلية (أو المجردة) بالذات يصبح العقل حينئذ العقل النظرى ، أما حينما نتأمله بالإشارة إلى الحقيقة الواقعة (أو الخلقية) أى

---

11. **Practical Reason**

Reason is the Power of Universal and necessary Convictions, the Source and Substance of Truths above Sense, and having their evidence in themselves. Its presence is always marked by the *necessity* of the position affirmed; this necessity being *conditional*, when a truth of Reason is applied to Facts of Experience, or to the rules and maxims of the Understanding; but *absolute*, when the subject matter is itself the growth or offspring of the Reason. Hence arises a distincion in the Reason itself, derived from the different mode of applying it, and from the objects to which it is directed : accordingly as we consider one and the same gift, now as the ground of *formal* (or abstract) truth, it is the *speculative* reason; but in reference to *actual* (or moral) truth, as the

باعتباره منبعاً للمعانى ونور الضمير حينئذ نسميه العقل العملى . وحينما يخضع الفرد نفسه للنور الكلى وتصبح إرادته الجزئية إرادة العقل فإنه حينئذ يبعث من جديد والعقل فى هذه الحال يكون هو « روح » الرجل المبعوث ، تلك الروح التى عن طريقها يتمكن الفرد من الاتصال بالروح القدس اتصالا يبعث فيه الحياة . وسر الخلاص (المسيحى) هو أن هذا الفعل أصبح ممكناً للإنسان بواسطة المسيحية . . .

أما أحكام الفهم فهى تسرى بالنسبة لموضوعات الحس فقط ، تلك الموضوعات التى نفكر فيها حسب صور الفهم . فالفهم إذن كما عرفه « ليتون » هو « الملكة التى نحكم بها طبقاً للحواس » . ولهذا فنحن نضيف إلى الفهم صفة « الإنسانى » دون أى تكرار فى المعنى فنتحدث عن الفهم الإنسانى مميزين بذلك بينه وفهم الكائنات التى هى أسمى أو أدنى من الإنسان . ولكن لا يوجد عقل إنسانى بالمعنى الذى وصحناه هنا للفظة العقل . إذ لا يوجد ولا يمكن أن يوجد أكثر من عقل واحد .

(« عون على التأمل » – ص ١٤٣ – ١٤٤)

---

fountain of ideas, and the *light* of the conscience, we name it the *practical* reason. Whenever by self-subjection to this universal light, the will of the individual, the *particular* will, has become a will of reason, the man is regenerate: and reason is then the *spirit* of the regenerated man, whereby the person is capable of a quickening inter-communion with the Divine Spirit. And herein consists the mystery of Redemption, that this has been rendered possible for us...

On the other hand, the Judgments of the Understanding are binding only in relation to the objects of our Senses, which we *reflect* under the forms of the Understanding. It is, as Leighton rightly defines it, "the faculty judging according to sense." Hence we add the epithet *human*, without tautology : and speak of the *human* understanding, in disjunction from that of beings higher or lower than man. But there is, in this sense, no *human* reason. There neither is nor can be but one reason.

(*Aids to Reflection*, George Bell and Sons, 1904, pp. 143-144).

النص الثانى عشر

الفلسفة والدين

القضية الأولى

الحقيقة توازى الوجود فالمعرفة التى لا توجد لها حقيقة توازيها ليست معرفة . وإذا كنا نعرف فلا بد من وجود شىء نعرفه . فالمعرفة فى جوهرها فعل إيجابى .

القضية الثانية

الحقيقة كلها إما مباشرة وأصلية وإما غير مباشرة أى متفرعة من حقيقة أو حقائق أخرى . والأولى مطلقة ونرمز لها بـ ا . ا ، بينما الثانية ذات يقين شرطى أو يعتمد على غيره ونرمز لها على هذا النحو ب ا ، فاليقين الذى مصدره ا ننسبه إلى ب . . .

---

12. Philosophy and Religion

Thesis I

Truth is correlative to being. Knowledge without a correspondent reality is no knowledge; if we know, there must be somewhat known by us. To know is in its very essence a verb active.

Thesis II

All truth is either mediate, that is, derived from some other truth or truths; or immediate and original. The latter is absolute, and its formula A.A.; the former is of dependent or conditional certainty, and represented in the formula B.A. The certainty, which adheres in A, is attributed to B.

القضية الثالثة

لذلك يجب أن نبحث عن حقيقة مطلقة فى مقدورها توصيل اليقين الذى تحويه ولم تستمده من غيرها إلى قضايا أخرى – حقيقة أساسها فى ذاتها وغير شرطية ونعرفها فقط عن طريقها هي . وبالإجمال واجبنا أن نجد شيئاً موجوداً لأنه فقط موجود . ولكى يكون الشيء على هذا النحو يتحتم عليه ألا يكون له محمول سواه ، على الأقل بمعنى أن سائر محمولاته اللفظية يجب أن تكون مجرد تكرار أو صور لذاته . ويجب أن يكون وجوده أيضاً بحيث يستحيل علينا أن نحتاج إلى علة أو سابق له ، وذلك دون أن نتهم بالتناقض .

القضية الرابعة

نستطيع أن نبرهن سلفاً على أنه لا يوجد أكثر من مبدأ واحد تتحقق فيه هذه الصفات . فلو كان هناك اثنان أو أكثر فلا بد أن يحيلنا كلاهما إلى مبدأ ثالث

Thesis III

We are to seek therefore for some absolute truth capable of communicating to other positions a certainty, whichit has not itself borrowed; a truth self-grounded, unconditional and known by its own light. In short, we have to find a somewhat which *is*, simply because it *is*. In order to be such, it must be one which is its own predicate, so far at least that all other nominal predicates must be modes and repetitions of itself. Its existence too must be such, as to preclude the possibility of requiring a cause or antecedent without an absurdity.

Thesis IV

That there can be but one such principle, may be proved a priori; for were there two or more, each must refer to some other, by which its

للبرهنة على أنهما متكافئان ، ونتيجة لذلك لن يكون أى منهما قائماً على أساس ذاته كما يتطلب الافتراض . ونستطيع أن نبرهن على ذلك تجريبياً . فإننا لا بد أن نبرهن بهذا المبدأ ذاته حينما نكتشفه على أن تصورنا له يتضمن مبادئ أخرى كلية سابقة له .

القضية الخامسة

مثل هذا المبدأ لن يكون مجرد « شىء » أو « موضوع » . فالشىء يكون شيئاً نتيجة لشىء آخر . فالشىء اللانهائى المستقل عن غيره يتضمن تناقضاً لا يقل عن التناقض الذى فى الدائرة اللانهائية أو المثلث الذى لا أضلاع له . كذلك الشىء هو الذى لا يمكن أن يكون موضوعاً لذاته فقط وإنما يتطلب وجود كائن آخر يدركه فيكون موضوعاً له . ولا يمكن تصور موضوع بدون ذات تكون نقيضاً له . فجميع ما هو مدرك يفترض وجود من يدركه . ولا يمكن أن يوجد هذا المبدأ فى ذات بوصفها ذاتاً متميزة عن الموضوع . وهكذا لن نجد المبدأ سواء فى

---

equality is affirmed; consequently neither would be self-established, as the hypothesis demands. And a posteriori, it will be proved by the principle itself when it is discovered, as involving universal antecedents in its very conception.

Thesis V

Such a principle cannot be any THING or OBJECT. Each thing is what it is in consequence of some other thing. An infinite, independent *thing*, is no less a contradiction, than an infinite circle or a sideless triangle. Besides a thing is that, which is capable of being an object of which itself is not the sole percipient. But an object is inconceivable without a subject as its anithesis. Omne perceptum percipientem supponit.

But neither can the principle be found in a subject as a subject, contra-distinguished from an object : for unicuique percipienti aliquid

الموضوع منفصلا عن الذات أو فى الذات منفصلة عن الموضوع . وبما أنه لا يمكننا أن نتصور ثالثاً إذن لا بد أن يوجد المبدأ فيما هو ليس ذاتاً فحسب وليس موضوعاً فحسب ، وإنما فيما هو وحدة من الإثنين .

القضية السادسة

هذا المبدأ كما وصفناه هنا يكشف نفسه فى الأنا التى سأطلق عليها فيما يلى ألفاظ الروح والنفس والشعور بالذات أو الوعي الذاتى بدون تمييز . فنى هذا المبدأ وفيه وحده يتحد الموضوع والذات ، الوجود والمعرفة بمعنى أن أحدهما يتضمن الآخر ويفترضه . وبعبارة أخرى هو ذات تصبح ذاتاً عن طريق ذلك الفعل الذى تركب فيه ذاتها موضوعياً لنفسها ، ولكنها لا تكون موضوعاً أبداً إلا لنفسها ، وفى حدود ذلك الفعل الذى تصبح عن طريقه ذاتاً . لذلك يمكننا أن نصف هذا المبدأ قائلين إنه نفس القوة تكرر ذاتها دائماً فى صورة ذات وموضوع يفترض أحدهما الآخر ولا يمكنهما الوجود إلا باعتبارهما نقيضين .

---

objicitur perceptum. It is to be found there ore neither in object nor subject taken separately, and consequently, as no other third is conceivable, it must be found in that which is neither subject nor object exclusively, but which is the identity of both.

Thesis VI

This principle, and so characterised, manifests itself in the SUM or I AM; which I shall hereafter indiscriminately express by the words spirit, self, and self-consciousness. In this, and in this alone, object and subject, being and knowing are identical, each involving, and supposing the other. In other words, it is a subject which becomes a subject by the act of constructing itself objectively to itself; but which never is an object except for itself, and only so far as by the very same act it becomes a subject. It may be described therefore as a perpetual self-duplication of one and the same power into object and subject, which presuppose each other, and can exist only as antitheses.

تعليق : وإذا سئلت عن كيفية معرفتى للأنا فالجواب الوحيد الذى لدى هو أنى أنا لأنى أنا . ولكن مع هذا اليقين المطلق إذا ما سئلت ثانياً كيف أنى أى الشخص الجزئى أصبحت موجوداً فإنى أجيب ، فيما يتعلق بأساس وجودى وليس فيما يتعلق بأساس معرفتى لهذا الوجود ، أجيب بأنى موجود لأن الله موجود أو بأسلوب أدنى إلى الفلسفة فأقول إنى موجود لأنى موجود فى الله .

ولكن إذا ما سمونا بتصورنا للذات أو الأنا (الجزئى) إلى الذات المطلقة ، والأنا العظيم الأبدى فحينئذ يتحد الوجود والمعرفة والفكرة والحقيقة ، ويصبح أساس الوجود وأساس معرفة الوجود نفس الشىء : فسر الأنا المطلق هو ذاته . وهو موجود لأنه يدرك ذاته ويدرك ذاته لأنه موجود .

القضية السابعة

وهكذا إذا كنت أعرف ذاتى من خلال ذاتى فقط فمن التناقض أن نطلب محمولا آخر للذات غير الشعور أو الوعى بالذات . فى وعى الروح بذاتها فقط

SCHOLIUM. If a man be asked how he *knows* that he is ? he can only answer, sum quia sum. But if (the absoluteness of this certainty having been admitted) he be again asked, how he, the individual person, came to be, then in relation to the ground of his *existence*, not to the ground of his *knowledge* of that existence, he might reply, sum quia Deus est, or still more philosophically, sum quia in Deo sum.

But if we elevate our conception to the absolute self, the great eternal I AM, then the principle of being, and of knowledge, of idea, and of reality; the ground of existence, and the ground of the knowledge of existence, are absolutely identical, Sum quia sum; I am, because I affirm myself to be; I affirm myself to be, because I am.

Thesis VII

If then I know myself only through myself, it is contradictory to require any other predicate of self, but that of self-consciousness. Only

يوجد الاتحاد بين الموضوع والتصور ، ففيه فقط يوجد جوهر الروح وهو أنها تتصور ذاتها . وإذا كانت هذه الحقيقة إذن هى الحقيقة المباشرة الوحيدة التى تقوم على يقينها حقيقة معرفتنا الجماعية فينتج عن ذلك أن الروح لا تنظر إلا ذاتها فى جميع الموضوعات التى تنظر إليها . وإذا أمكن البرهنة على ذلك فإننا نؤكد الحقيقة المباشرة لكل معرفة حدسية . لقد بينا أن الروح التى هى موضوع ذاتها ليست أصلا موضوعاً وإنما هى ذات مطلقة يمكن أن يصير كل شىء بالنسبة لها ، بما فى ذلك ذاتها ، موضوعاً . وهكذا فهى لا بد أن تكون فعلا لأن كل موضوع بوصفه موضوعاً ميت محدد غير قادر فى ذاته على الفعل ومتناه بالضرورة ؛ ثم إن الروح (التى هى فى الأصل وحدة من الموضوع والذات) لا بد لها أن تفصل هذه الوحدة بمعنى من المعانى حتى يتسنى لها أن تعى بها : فتكون ذاتها وغيرها معاً . وبما أن هذا يتضمن فعلا ينتج إذن أنه يستحيل الوعى أو الشعور بالذات اللهم إلا فى الإرادة وبواسطتها . وعلى ذلك فالروح الواعية بذاتها هى إرادة ولا بد لنا أن نفترض أن الحرية هى أساس الفلسفة ولا يمكن استنتاجها منها .

---

in the self-consciousness of a spirit is there the required identity of object and of representation; for herein consists the essence of a spirit, that it is self-representative. If therefore this be the one only immediate truth, in the certainty of which the reality of our collective knowledge is grounded, it must follow that the spirit in all the objects which it views, views only itself. If this could be proved, the immediate reality of all intuitive knowledge would be assured. It has been shown, that a spirit is that, which is its own object, yet not originally an object, but an absolute subject for which all, itself included, may become an object. It must therefore be an ACT; for every object, is as an *object*, dead, fixed, incapable in itself of any action, and necessarily finite. Again the spirit (originally the identity of object and subject) must in some sense dissolve this identity, in order to be conscious of it : fit alter et idem. But this implies an act, and it follows therefore that intelligence or self-consciousness is impossible, except by and in a will. The self-conscious spirit therefore is a will; and freedom must be assumed as a *ground* of philosophy, and can never be deduced from it.

القضية الثامنة

ما كان أصله موضوعياً لا بد أن يكون بالضرورة متناهياً بوصفه موضوعاً، وهكذا فبما أن الروح ليست فى أصلها موضوعاً وأن الذات توجد فى نقيض الموضوع فلا يمكن أن تكون الروح فى أصلها متناهية . ومع ذلك فهى لا يمكنها أن تكون ذاتاً دون أن تصبح موضوعاً ، وبما أنها فى أصلها وحدة من الاثنين فلا يمكن تصورها متناهية فقط ولا يمكن تصورها لامتناهية فقط ، وإنما نتصورها وحدة فريدة من الاثنين . وفى وجود هذا التناقض وفى التوفيق بينه وفى تكراره تتلخص عملية الخلق والحياة وسرهما .

القضية التاسعة

إن مبدأ الوجود والمعرفة الجماعيين بوصفه إرادة أو فعلا أولياً تكرر الذات فيه نفسها هو المبدأ غير المباشر الذى يقوم عليه كل علم ، إلا أنه المبدأ المباشر

Thesis VIII

Whatever in its origin is objective, is likewise as such necessarily finite. Therefore, since the spirit is not originally an object, and as the subject exists in antithesis to an object, the spirit cannot originally be finite. But neither can it be a subject without becoming an object, and, as it is originally the identity of both, it can be conceived neither as infinite nor finite exclusively, but as the most original union of both. In the existence, in the reconciling, and the recurrence of this contradiction consists the process and mystery of production and life.

Thesis IX

This principium commune essendi et cognoscendi, as subsisting in a WILL, or primary ACT of self-duplication, is the mediate or indirect

للعلم الكلى وحده أو للفلسفة الصورية أو المثالية وحدها . إذ يجب أن نذكر أن جميع هذه القضايا تشير فقط إلى أحد المحورين اللذين تدور حولهما العلوم ، أى إلى العلم الذى يبدأ بما هو ذاتى ويقصر نفسه عليه بدقة وصرامة تاركاً بذلك الموضوعى (باعتباره موضوعياً صرفاً) للفلسفة الطبيعية أو لعلم الطبيعة الذى يمثل المحور الآخر. وتصورنا للفلسفة بوصفها معرفة منظمة لمجموعة معارفنا (أى بوصفها علم العلوم) يتضمن ضرورة مبدأ أعلى للمعرفة باعتباره مصدر جميع أفعال العقل والإدراك الجزئية والصورة التى تصاحب هذه الأفعال . وكما بينا لا يمكن أن يوجد هذا المبدأ إلا فى فعل الوعى الذاتى وتطوره . نحن لا نبحث فى مبدأ مطلق للوجود وإلا قابلتنا لا شك اعتراضات وجيهة كثيرة على نظريتنا ، ولكننا نبحث فى مبدأ مطلق للمعرفة . والنتيجة التى يوصلنا إليها هذان النوعان من العلوم أو نقطة استوائهما هى مبدأ فلسفة كلية غير منفصلة كما وجدت من الحكمة أن أفسر مقدماً فى التعليق على القضية السادسة . وبعبارة أخرى تتحول

---

principle of every science; but it is the immediate and direct principle of the ultimate science alone, i.e. of transcendental philosophy alone. For it must be remembered, that all these Theses refer solely to one of the two Polar Sciences, namely, to that which commences with, and rigidly confines itself within, the subjective, leaving the objective (as far as it is exclusively objective) to natural philosophy, which is its opposite pole. In its very idea therefore as a systematic knowledge of our collective KNOWING, (scientia scientiae) it involves the necessity of some one highest principle of knowing, as at once the source and accompanying form in all particular acts of intellect and perception. This, it has been shown, can be found only in the act and evolution of self-consciousness. We are not investigating an absolute principium essendi; for then, I admit, many valid objections might be started against our theory; but an absolute principium cognoscendi. The result of both the sciences, or their equatorial point, would be the principle of a total and undivided philosophy, as, for prudential reasons, I have chosen to anticipate in the Scholium to Thesis VI. In other words, philosophy

الفلسفة إلى الدين ويتسع مجال الدين بحيث يشمل الفلسفة . نحن نبدأ بمعرفة الذات حتى ننتهى عند الأنا المطلق ، نبدأ من النفس الفردية بقصد أن نفقدها ونجد النفوس جميعاً فى الله .

القضية العاشرة

ولا يبحث الفيلسوف المثالى فى الأساس النهائى لمعرفتنا الذى قد يكون خارج حدود هذه المعرفة ، وإنما هو يبحث فى معرفتنا ذاتها ، تلك المعرفة التى لا نستطيع نحن أن نتعداها . والبحث فى مبدأ معرفتنا يتم فى مجال معرفتنا . ولذلك فلا بد أن يكون هذا المبدأ من الأمور التى يمكن معرفتها ، ونحن نقول فقط إن فعل الوعى الذاتى هو فى نظرنا مبدأ جميع معرفتنا الممكنة ومنبعها .

(« سيرة أدبية » الجزء الأول – ص ١٨٠ – ١٨٦)

---

would pass into religion, and religion become inclusive of philosophy. We begin with the I KNOW MYSELF, in order to end with the absolute I am. We proceed from the SELF, in order to lose and find all self in God.

Thesis X

The transcendental philosopher does not inquire, what ultimate ground of our knowledge there may lie out of our knowing, but what is the last in our knowing itself, beyond which *we* cannot pass. The principle of our knowing is sought within the sphere of our knowing. It must be something therefore, which can itself be known. It is asserted only, that the act of self-consciousness is for *us* the source and principle of all *our* possible knowledge.

(*Biographia Literaria*, vol. I, pp. 180-186).

النص الثالث عشر

العقل والدين

إن وظيفة العقل النظرى ، بل غريزته إذا جاز هذا التعبير ، أن يحقق الوحدة بين جميع معارفنا وتصوراتنا . وعلى هذه الوظيفة يعتمد كل مذهب ، وبدونها لن يمكننا التفكير بطريقة مترابطة سواء فى الطبيعة أم فى عقولنا . ولكن هذا غير ممكن إلا بافتراض كائن « واحد » هو أساس الكون وعلته ، كائن يظل كما هو لا يؤثر فيه الزمان ولا يعتريه التغير وسط التغيرات والتتابع الزمنى . وهذا الواحد يتحتم أن نتأمله باعتباره كائناً أبديًّا ثابتاً .

حسناً ! كذلك نجد أن المعنى الذى يقوم على أساسه الدين ويفرضه الضمير وتتطلبه الأخلاق يحتوى نفس الحقائق أو على الأقل يحتوى حقائق لا يمكن التعبير عنها فى صيغة مختلفة . إلا أن هذا المعنى كما ينشأ فى عقلنا له صفات إضافية لا نكونها عن طريق التجريد والنفى ، صفات مثل القداسة

---

13. Reason and Religion

It is the office, and, as it were, the instinct of Reason to bring a unity into all our conceptions and several knowledges. On this all system depends; and without this we could reflect connectedly neither on nature nor our own minds. Now this is possible only on the assumption or hypothesis of a ONE as the ground and cause of the Universe, and which in all succession and through changes is the subject neither of Time nor Change. The ONE must be contemplated as Eternal and Immutable.

Well ! the Idea, which is the basis of Religion, commanded by the Conscience and required by Morality, contains the same truths, or at least truths that can be expressed in no other terms; but this idea presents itself to our mind with additional attributes, and these too

والعناية والمحبة والعدالة والرحمة . كذلك من صفاته أنه الواحد الأعظم ، الخالق والسيد والقاضى له شخصيته التى تميزه وله وجود مستقل يعلو على العالم .

وهكذا نرفع إلى مستوى معنى الله الحى الذى هو الموضوع الأعظم لإيماننا وخوفنا وتقديسنا ، افتراضنا بأن هناك واحداً هو أساس العالم ومبدؤه (ذلك الافتراض الذى هو ضرورى وإن كانت ضرورته منطقية وشرطية فقط) . ذلك لأن الدين والأخلاق تجبرنا حقاً على اعتبار الله أبدياً ثابتاً . ولكن إذا استنتج أحد عن طريق الاستدلال استحالة الخلق من فكرة أبدية الكائن الأعظم ، أو إذا استنتج ، كما فعل أرسطو ، أن الخلق معاصر لله ، أو أحل محل الخلق نظرية الفيض ، كما يفعل الأفلاطونيون المتأخرون ، فجعل الكون ينساب من الله كما تنتشر أشعة الشمس من الكرة الشمسية أو إذا استنبط أحد من فكرة الثبات المقدس أن الصلاة والدعوات لا بد وأنها جميعاً خرافة لا جدوى منها ؛ إذا حدث كل ذلك فإنه لا يجدر بنا أن نختبر هذه النتائج مهما كانت واضحة ومهما

---

not formed by mere Abstraction and Negation — with the attributes of Holiness, Providence, Love, Justice, and Mercy. It comprehends, moreover, the independent (*extra-mundane*) existence and personality of the supreme ONE, as our Creator, Lord, and Judge.

The hypothesis of a *one* Ground and Principle of the Universe (necessary as an *hypothesis*; but having only a *logical* and *conditional* necessity) is thus raised into the Idea of the LIVNG GOD, the supreme Object of our Faith, Love, Fear, and Adorational Religion and Morality do indeed constrain us to declare him Eternal and Immutable. But if from the Eternity of the Supreme Being a Reasoner should deduce the impossibility of a Creation; or conclude with Aristotle, that the Creation was co-eternal; or, like the latter Platonists, should turn Creation into *Emanation*, and make the universe proceed from Deity, as the Sunbeams from the Solar Orb;— or if from the divine Immutability he should infer, that all prayer and supplication must be vain and superstitious : then however evident and logically necessary such conclusions may appear, it is scarcely worth our while to examine,

كانت ضرورية منطقياً . إذ يتحتم على كل هذه النتائج أن تكون خاطئة . ذلك لأنه لو كانت صادقة لفقد « المعنى » أساسه الوحيد من الحقيقة فلم يعد ذلك المعنى الذى قصد المؤمن أن يجعله نقطة بدايته التى هى وحدها نقطة بداية الدين والأخلاق . . .

لذلك لا يجزعن المؤمن من الاعتراضات النظرية البحتة مهما كان يبدو فيها من صدق نظرى طالما هو مقتنع بأن « نتيجة » هذه الاعتراضات تنفر منها أوامر الضمير ولا يمكن التوفيق بينها ومطالب الأخلاق .

(« عون على التأمل » — ص ١٠٩ —١١١)

---

whether they are so or not. The positions themselves *must* be false. For were they true, the Idea would lose the sole ground of its *reality*. It would be no longer the Idea intended by the Believer in *his* premise — in the premise, with which alone Religion and Morality are concerned ...

Let the believer never be alarmed by objections wholly speculative, however plausible on speculative grounds such objections may appear, if he can but satisfy himself, that the *result* is repugnant to the dictates of conscience, and irreconcilable with the interests of morality.

(*Aids to Reflections*, pp. 109-111)

النص الرابع عشر

العقل والسياسة

لا شك مطلقاً فى أن العقل يجب أن يكون رائدنا وحاكمنا ، وفى أنه أساس أفكارنا عن الخير والشر ، فطبيعة الإنسان الخلقية بأسرها منبعها العقل ، ولا وجود لها إلا فيه . ومن العقل يمكننا أن نستمد المبادئ التى يجب على الفهم أن يطبقها ونستمد المثل العليا التى نحاول أن نقترب منها عن طريق فهمنا . إلا أن هذا ليس دليلا على أن العقل وحده هو الذى يجب أن يحكم البشر سواء كان ذلك باعتبارهم أفراداً أم بوصفهم دولا . وليس هذا من واجب العقل لأنه يقع خارج سلطانه . فلا تستطيع قوانين العقل أن ترضى المطالب الأساسية للمجتمع الإنسانى . . . وليس لدينا أى دليل على أن العقل يستطيع أن ينظم بشكل محدد أوجه نشاط الإنسان العامة الأولية ، وذلك بدون معونة القوانين الوضعية

---

14. **Reason and Politics**

That reason should be our guide and governor is an undeniable truth, and all our notion of right and wrong is built thereon; for the whole moral nature of man originated and subsists in his reason. From reason alone can we derive the principles which our understandings are to apply, the ideal to which by means of our understandings we should endeavour to approximate. This, however, gives no proof that reason alone ought to govern and direct human beings, either as individuals or as states. It ought not to do this, because it cannot. The laws of reason are unable to satisfy the first conditions of human society. ... Still the proof is wanting that the first and most general applications and exertions of the power of man can be definitely regulated by reason unaided by the positive and conventional laws in the formation

والعرف ، تلك القوانين التى يرشدنا الفهم إلى صياغتها والتى ترجع عدالتها إلى ما فيها من مصلحة فحسب .

إن الهدف الرئيسى الذى من أجله أقام الناس فيما بينهم المجتمعات والدول لم يكن حماية أرواحهم وإنما كان حماية ملكيتهم . . . ولذلك فالقوانين الإنسانية تتعلق جميعها سواء عن طريق مباشر أو غير مباشر بالملكية وبالتالى لما فى هذه الملكية من عدم المساواة . ومع ذلك فمن المستحيل أن نستنتج حق الملكية من العقل الخالص . . . هذا هو ما يسلم به روسو ذاته إذ يقول بصراحة إنه لا يمكن استنباط الملكية من قوانين العقل والطبيعة ، ولكنه كان يجدر به أن يسلم فى الوقت عينه بأن نظريته بأسرها لا أساس لها من الصحة . وعلى أفضل الفروض نقول إن روسو يمكن أن يعتبر مذهبه مماثلا للهندسة (وإذا كان مذهبه حقاً علمياً خالصاً فيتحتم عليه أن يكون كذلك) . فالهندسة تقدم لنا مثلاً أعلى لا يمكن تحقيقه تماماً فى الطبيعة لكونها طبيعة فحسب : فالأجسام أكثر من مجرد امتداد ، ولا شىء غير النظريات الهندسية وحدها يوازى الامتداد الخالص .

---

of which the understanding must be our guide, and which become just because they happen to be expedient.

The chief object for which men first formed themselves into a state was not the protection of their lives but of their property. To property therefore, and to its inequalities, all human laws directly or indirectly relate .. Now it is impossible to deduce the right of property from pure reason .. Rousseau himself expressly admits that property cannot be deduced from the laws of reason and nature; and ought therefore to have admitted at the same time, that his whole theory was a thing of air. In the most respectable point of view he could regard his system as analogous to geometry. (If indeed it be purely scientific, how could it be otherwise?) Geometry holds forth an ideal which can never be fully realized in nature : because bodies are more than extension, and to pure extension of space only the mathematical theorems wholly correspond. In the same manner the moral laws of the intellectual

وبالمثل فإن القوانين الخلقية للعالم العقلى طالما هى مستنتجة من العقل الخالص لا يمكن تطبيقها تماماً على طبيعتنا البشرية التى هى طبيعة حسية غير خالصة ، فليس الإنسان عقلا فحسب ، ولا يعمل عقله بمفرده وإنما يتحتم على العقل أن يظهر فى ثياب الفهم الجزئى والميول الفردية لكى يصبح حقيقة وموضوعاً للوعى والتجربة .

إن القاعدة التى يقوم عليها التشريع بأسره والتى هى أساس السلطة التشريعية كلها هى قاعدة المصلحة التى تعتمد على التجربة والظروف الخاصة ، تلك الظروف التى تختلف من أمة إلى أمة ومن وقت إلى آخر فى الأمة الواحدة . إن المبادئ الكلية باعتبارها مبادئ كلية تفترض بالضرورة موضوعات متجانسة كاملة وهذه الموضوعات توجد فى معانى الهندسة البحتة وفى الكائنات السماوية كما أظن ، ولكنها لا توجد أبداً فى مخلوقات مجبولة من لحم ودم .

(« الصديق » ص ١٢٥ – ١٢٧)

---

world, as far as they are deducible from pure intellect, are never perfectly applicable to our mixed and sensitive nature, because man is something beside reason; because his reason never acts by itself, but must clothe itself in the substance of individual understanding and specific inclination, in order to become a reality and an object of consciousness and experience...

Expedience founded on experience and particular circumstances, which will vary in every different nation, and in the same nation at different times, (is) the maxim of all legislation and the ground of all legislative power. For universal principles, as far as they are principles and universal, necessarily suppose uniform and perfect subjects, which are to be found in the ideas of pure geometry and (I trust) in the realities of Heaven, but never, never, in creatures of flesh and blood.

(*The Friend*, pp. 125-127).